

TEATRO  
LATINOAMERICANO  
SIGLO XX



LUIS CHESNEY-  
LAWRENCE



**TEATRO LATINOAMERICANO**  
**SIGLO XX**  
**(Ensayos)**

**LUIS CHESNEY LAWRENCE**

**2014**

*Teatro Latinoamericano. Siglo XX*  
Luis Chesney Lawrence

1ª. Edición, 2007,  
2ª Edición, 2014

Univ. Central de Venezuela  
Fac. de Hum. y Educ.  
Comisión Estudios de Postgrado.

Diseño, organización y foto:  
Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1500762841  
ISBN-10: 1500762849

Copyright © 2014 Luis Chesney

On-Demand Publishing (ODP):

An Amazon.com Co

Made in the USA, Charleston, SC

Derechos Reservados

## INDICE

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPITULO 1</b>	
<b>El estudio del teatro y la crítica a la Modernidad</b>	<b>15</b>
<b>CAPITULO 2</b>	
<b>El cambiante concepto del teatro popular en Latinoamérica</b>	<b>47</b>
<b>CAPITULO 3</b>	
<b>El teatro de Miguel Ángel Asturias</b>	<b>171</b>
<b>CAPITULO 4</b>	
<b>El teatro abierto argentino</b>	<b>209</b>
<b>CAPITULO 5</b>	
<b>Dos grupos de teatro universitarios renovadores en Venezuela: UCV y LUZ</b>	<b>275</b>



## INTRODUCCIÓN

Será por sus características propias o por las relaciones que establece con la sociedad y con su contexto que lo presencia, que el teatro se verá siempre sujeto a cambios e influencias de origen sociocultural. Su desarrollo siempre parece caminar acompañado de estas variables culturales que nunca lo desamparan; pero, sus paradigmas son verdaderos acertijos, laberintos indescifrables por los que es difícil caminar. Mirar hacia delante no sólo es tratar de adivinar el futuro, lo que ya es difícil o de tratar de armar algún patrón disperso por el espacio escénico, sino que implica buscar los puntos de quiebre, y los factores que incorporan las culturas para obtener una diversidad de encrucijadas que pueden o no llegar a constituirse en verdaderos paradigmas. La probabilidad de error no es pequeña.

Esto es lo que ocurre con el teatro. Ya en los años setenta, y en ocasión de observar el gran auge que tenían las prácticas de la creación

colectiva especialmente en América Latina, algunos estudiosos veían como próximo una época en la que la noción de teatro se transformaría fundamentalmente: entonces se pensaba que ya no se escribirían obras ni que se utilizaría todo el instrumental de una puesta en escena normal, sino que, novedosamente, el teatro todo se encaminaría por una suerte de creación-improvisación, alejada del autor y de la que quedaría como testimonio una especie de pentagrama musical en donde estarían señalados las distintas notas y tonos dramáticos, signos de una pieza teatral futura.

Para aquellos que vienen estudiando el teatro desde hace algunos años, la situación presente, a comienzos del siglo XXI, se enmarcaría efectivamente dentro de un contexto socio-cultural muy diferente al de épocas anteriores. Acostumbrados hasta los años noventa a escuchar hablar de la Unión Soviética, hoy presencian el vacío de esa realidad, el muro de Berlín que dividió a Alemania en dos y que se constituyó en un

compulsivo monumento a la “guerra fría” por casi medio siglo hoy no es más que una ruina abandonada y en olvido, Nelson Mandela quien estuvo veintisiete años como preso político fue el flamante Presidente de su nación y ahora un héroe moderno retirado, las dictaduras latinoamericanas que por casi dos décadas mostraron una faz terrible del continente y que tanto daño hicieron a su cultura, hoy han dado paso a desventuradas democracias. Los cambios económicos han sido muy fuertes y han dejado un saldo de pobreza nunca visto, de todo esto se culpa a la doctrina neoliberal que se impone como única, junto a los conceptos de globalización y al fin de las fronteras nacionales.

Todos estos hechos fueron, indudablemente, para muchos, momentos emotivos e inspiradores de importantes obras teatrales de su época, pero cuyo referente actual aunque no desaparecido, es muy distinto. Se podría decir, incluso, que más de una generación conoció, vivió y discutió un mundo

teatral inserto en un marco socio cultural que hoy se ve muy lejano.

Esto demuestra que los cambios mencionados dan una especial dinámica a la escena universal, configurando circunstancias inesperadas y, por tanto, abriendo espacio a nuevos patrones estéticos que podrían convertirse en grandes paradigmas del teatro. Porque si todos aquellos sólidos símbolos políticos y culturales de una larga época se han desvanecido en el aire sin más, entonces eso bien podría significar que todo lo que nos parece sólido hoy también podría mañana convertirse en aire. O mejor dicho aún, en términos de la teoría cultural, se podría colegir que toda emancipación artística se asienta en un continuo proceso de liberación del hombre y su relación social, aunque a veces esto parezca difuso o contradictorio.

No debe dejar de observarse que, a pesar de lo dicho, los moscovitas han pasado luego de los noventa por un período difícil, incluyendo a su teatro, que la tumba de Brecht en Alemania

ha sido profanada por grupos neo-nazis que amparados en la ideas de la reunificación nacional han pintado sobre ella las palabras “puerco judío”, que el problema de las producciones teatrales en América Latina es cada vez más oneroso y fuertemente influenciado por la TV, los gobiernos, el cable, la internet y los espectáculos masivos. Esto llevaría a pensar que a pesar del trascendente paso que se estaría dando, no ha habido todavía una clara concepción de lo que sigue al trastorno, manteniendo una visión hasta cierto punto naive del futuro y permitiendo una alarmante resurgencia de obsoletas ideas nacionalistas, de fundamentalismos religiosos, del avance de ideologías políticas conservadoras y moralistas, incluyendo al neopopulismo latinoamericano y de un abuso de los medios de difusión y la tecnología para producir espectáculos de media.

Esto toca de lleno al teatro, a todo el arte y a sus bases teóricas, porque de hecho pareciera insistirse en que la forma

fundamental de toda cultura gira alrededor de estos preceptos. Las teorías post-estructuralistas del arte, las de la ideología, las de la deconstrucción del lenguaje o las del signo pueden no estar de acuerdo en muchas cosas, pero ahora parecen reconocer algunos elementos constantes entre los que realza el carácter político de la cultura.

Lo que ocurre es que hasta ahora el arte se había visto sólo influenciado por la denominada *esfera política*, y en este sentido el discurso artístico puso su énfasis en el *contenido político*, en el cual el tema de una pieza trata simplemente lo que en lenguaje usual se entiende por política, independiente de la intencionalidad de la obra o de otras consideraciones teóricas. Los cambios actuales tienden a transformar esta visión y a descubrir lo que se conoce ahora como la *función política* y la *crítica a la ideología*, siendo ambos poderosos instrumentos de la estética, por cuanto manejan en profundidad el más importante mecanismo de control social, el ideológico.

El teatro se revitaliza y libera a partir de las mismas contradicciones en que las teorías lo atrapan, pero también se nutre de la energía y de los recursos que siempre le proporciona su espectador. Este es el primer paradigma que podría visualizarse en este nuevo horizonte del teatro, confuso, abstraído en lo existencial, y que plantea algo así como el agotamiento de la diversidad de los estilos y de las innovaciones. En forma crítica, se está demostrando su limitado alcance de expresión y esto ha permitido, curiosamente, la re-emergencia subyacente de un antiguo paradigma que desempolvándose se presenta nuevamente: el concepto del *dramaturgo de su tiempo*, que inmerso en estos cambios, a veces ignorándolos, escribe dramas de la mejor forma que puede porque siente la necesidad de hacerlo. El tiempo arreglará su clasificación en categorías analíticas.

El otro aspecto que tiene relevancia en esta discusión es el análisis de la situación dramática de América Latina. Un breve

recuento, sólo a partir del siglo XX, da luces de cómo los diversos paradigmas o rumbos del teatro universal han sido recibidos en el continente, y cómo algunos de ellos han sido modificados o adelantados. La primera renovación escénica en Latinoamérica ocurre en la década del veinte del siglo pasado, en la cual se conjugaron el deseo de promover un teatro de mejor calidad con la entrada de las nuevas tendencias europeas. En el sur del continente se cuestionó el *viejo naturalismo* de Florencio Sánchez, el de Herrera o el de Hernández, considerarlos pasados de moda. Pese a que estos años culturalmente son llamados los de la *toma de conciencia americana*, a que en el ambiente artístico predominaron los escritores de las capas medias -los intelectuales- a que en unos pocos países ya se comenzaba a hablar de *industrialización* y a irrumpir su secuelas de marginalidad urbana, a que casi simultáneamente surgen los tradicionales partidos comunistas y los movimientos populistas con los cuales se ensayan alianzas,

esta renovación escénica no hizo otra cosa que poner en la escena continental lo último de las *tendencias universales*, sustentadas en una estética esencialmente europea.

Es cierto que hay un cambio estético. El caso del Río de la Plata puede ilustrar esta situación. En 1930 se formó el Teatro del Pueblo, punto de partida del denominado *Teatro independiente*, que introduce a autores europeos y norteamericanos de éxito como lo serían Ibsen, Pirandello u O'Neill, pero que también se volcó hacia un desarrollo dramático esencialmente nacional, de acercamiento a una audiencia urbana y de promoción de sus propios autores, características éstas que finalmente identificaron al movimiento. Con el tiempo, el teatro argentino iría adoptando estas constantes artísticas a tendencias locales como lo fueron el *realismo crítico* o el *grotesco*, y una pléyade de autores dramáticos que ubicaría al país a la cabeza teatral del continente. Esta renovación, por tanto, marcará el primer hito del teatro latinoamericano que incorpora en su

quehacer una llamada *interfase estética dependiente*, que aisló en un principio a los nacientes movimientos locales en favor de las corrientes externas imperantes o de autores nacionales que asimilaron estos nuevos rumbos a su propio desarrollo.

La continuación de estas ideas marcará etapas siguientes de actualización y universalización teatral del continente. A través de este sutil mecanismo se contrapondrían valores como el éxito actual de lo importado -considerado de carácter más universal-, con lo nacional -considerado antiguo y objeto de marginación-. De esta forma, no es de extrañar que el denominado despegue verdadero del teatro latinoamericano hacia lo contemporáneo, ocurra a partir de los años cincuenta, dependiendo del país, y se viera profundamente marcado por el ingreso del teatro a un nuevo campo cultural basado en la incorporación de modas y vanguardias teatrales que inundarían el continente.

Era esta una estética diferencial que hacía compartir lo europeo con lo norteamericano para beneficio de una cultura nacional, oficial, populista, que aún subyace en cada país. De ahí la aglomeración de tendencias nuevas que se agolparon en el continente, que cual moda inundaron a la escena, especialmente a sus autores: absurdo, crueldad, existencialismo, teatro pobre, etc. son algunas de ellas. Y aunque estas tendencias irían decayendo por efecto del snobismo o superadas por una realidad más profunda que la dramática presentada en estas obras, conduce a que estos mismos autores en los años setenta nuevamente tiendan a encaminarse con obras más realistas, comprometidas, neo-realistas o de un *nuevo naturalismo*.

Cruel paradoja la de esta evolución renovadora del teatro en América Latina que ubicará a la escena continental en una difícil y compleja encrucijada. De una parte, surge como evidente el reflujo estético de aquellos olvidados momentos de comienzo de siglo, con

sus naturales actualizaciones, pero también se presenta el influjo arrollador de los nuevos centros de teatrales, ahora más universales – globalizadores, se diría ahora-, que actúan sobre Latinoamérica. Por ello, el paradigma que parece configurarse en aquellos años tuvo un carácter axiomático, el de la conformidad y el del anticipo, que remitiendo a los inicios casi olvidados, al mismo tiempo se dirigió a desarrollos actuales marginados, producto del influjo centrípeta de lo externo. Se siente la presencia de autores como los del grotesco rioplatense o los avances no reconocidos del cubano Piñera.

De aquí provendrían los elementos trágicos y burlescos de una visión deformadora del hombre, así como en el lenguaje y en el humor. Pero, además, y avanzando sobre lo anterior, irrumpirá también el paradigma de las modas. En suma, la complejidad a que se ha aludido dice relación con este remanente histórico del desarrollo teatral del continente, especie de modernidad que nunca termina por

definirse y el efecto estético de los ahora centros postindustriales, sustentados en una cultura altamente tecnificada y con profundo conocimiento de los resortes de la emoción humana y de su realidad, todo lo cual supone un arribo a un nuevo espacio estético-histórico que quiere sustituir y suplantarse culturalmente a los que lo han precedido. ¿Vuelta a la misma historia con nuevo tono?

Parece lo imposible -lo de los años sesenta. Esto se debe precisamente a la inmanencia particular del teatro en América Latina, que tal y como se ha ido enseñando a lo largo de esta glosa no lo permite, y porque la historia de sus expresiones teatrales todavía se sustenta en el ser humano, en lo social, en la capacidad de razonar y de reflexionar para abrir nuevos espacios dramáticos propios en los cuales la modernidad aludida ya no será más mimesis, ni dependencia, sino simplemente creación.

En este libro se recogen diversos ensayos que van marcando y estudiando con mayor

detenimiento este camino recorrido hasta fines del siglo XX, los cuales han constituido temas especiales de investigación durante más de cinco años. En una primera parte, se trata un tema general del teatro latinoamericano, cual es el estudio conceptual de cómo enfrentar la situación de fines de siglo, es decir, interpretar los cambios ocurridos desde la llamada modernidad hasta lo contemporáneo, en una segunda parte destacan el estudio de los casos particulares del movimiento *teatro abierto* argentino, ejemplo típico de reacción cultural, luego un compendio amplio de la poética de Miguel Ángel Asturias, autor más que olvidado, desconocido, indispensable para el Continente, y su desplazamiento conceptual a lo largo del tiempo, especialmente en el siglo XX.

## **CAPITULO 1**

### **EL ESTUDIO DEL TEATRO Y LA CRÍTICA A LA MODERNIDAD**

En este ensayo se hace un análisis conceptual sobre cómo enfrentar ciertos estudios del teatro desde una perspectiva actual, vale decir, interpretando los cambios habidos entre las lecturas que proceden desde la llamada modernidad hasta su nueva interpretación contemporánea, en constante cambio y transformación. En el tratamiento del tema se plantean sus bases, considerando primero una mirada a lo que se conoce como la modernidad, luego a sus aspectos teóricos, relativos a la definición un sistema cultural complejo, en transformación, su visión del mundo y a sus posibles vías para teorizar sobre el mismo y, finalmente se analizan las principales características que ha asumido el teatro actual. Este tipo de estudio asume que el objeto de la investigación no es de fácil delimitación, razón por lo cual se precisan sus condiciones metodológicas y de práctica artística.

Por ello, el objetivo de este trabajo es el de revisar y organizar ideas que se han ido dando entorno al teatro latinoamericano y a la crítica a la modernidad, a la construcción de sus teorías de estudios y a las formas en que éste se puede enfrentar. Por sobre todo, se pretende auspiciar la reflexión y el pensamiento crítico respecto de un tema tan importante para el desarrollo del conocimiento como lo es la influencia de la modernidad en la literatura contemporánea.

Esta aproximación forma parte de la experiencia reunida en la primera fase de una investigación sobre el teatro latinoamericano contemporáneo, que tiende a explicar su desarrollo durante el siglo XX, época signada por múltiples interferencias y relaciones, de las que se extraen los conceptos principales que en esta investigación se han utilizado.

### **La mirada desde la modernidad**

El pensamiento contemporáneo tiene sus orígenes en el gran cambio que se produce en el Renacimiento, aproximadamente en el siglo

XVI. A partir de esta época se comienza a hablar de modernidad. Con esta expresión se quería dar a entender un proyecto de pensamiento novedoso, con sus propios sistemas de valores, creencias y gustos que surgían en la cultura occidental que se alejaba de aquel mirar medieval anterior, de contenidos fundamentalmente teológicos.

Cuando más se notará esta influencia moderna es a partir de siglo XIX, cuando este pensamiento y cultura se acompañan con los adelantos tecnológicos y económicos de todo un sistema creado a su amparo. En esto ya es notorio que el llamado “espíritu moderno occidental”, pone de manifiesto un cierto “formalismo sistematizador”, expresado por una tendencia al cálculo y a lo empírico (Martínez, 1993). La razón que ahora comenzaba a prevalecer se basaba fundamentalmente en el conocimiento científico que proporcionaba la ciencia en constante desarrollo. La ciencia, considerada alejada de lo

religioso y de lo cultural se constituía en garante de la verdad.

De aquí viene que en la modernidad la mentalidad científica fuera su respaldo constante. Este es el paradigma de la modernidad. Basado en lo científico, trazó formas, procedimientos y normas con las cuales se interpretó el mundo, la verdad, la realidad y su cultura. Por estas razones también se conoce a este paradigma con el nombre de “newtoniano y cartesiano”, porque fueron estos científicos quienes modelaron en definitiva sus lineamientos físicos y filosóficos, aunque en estricta verdad mucho le deben a los griegos clásicos, como por ejemplo a Aristóteles.

En forma sumaria, se podría recordar al físico inglés Isaac Newton (1642-1727), quien fue el que desarrolló una concepción mecanicista y matemática de la naturaleza universal cuando descubre la atracción de gravedad que ejerce la Tierra sobre los cuerpos que están sobre ella, así como la que ejerce el Sol sobre todos los planetas. Esta ley se asumió

como aplicable a toda la materia (que la masa es constante y proporcional a la gravedad). Según este pensamiento, el universo era un espacio en reposo y que se movía como un mecanismo de relojería, perfectamente conocido y determinado -mecánico y determinista-.

Por su lado, René Descartes (1596-1659), fue quien separó en una doble visión -la visión cartesiana-, la mente y la materia, con lo cual abrió la perspectiva que el conocimiento del mundo material podía estudiarse como un objeto -lo objetivo, independiente y alejado del sujeto que lo estudia, lo "sujetivo". De aquí en adelante se privilegiará la objetividad del conocimiento, junto a lo mecanicista y determinista de Newton.

No obstante, la rigidez de este modelo pronto comenzó a mostrar sus fisuras. A comienzos del siglo XX comenzaron a encontrarse partículas cada vez más pequeñas como lo fueron las partículas cuánticas y los quarks sub-atómicos, a los cuales han seguido muchos otros. Estas partículas muestran que se

está ante la presencia de una continuidad de patrones vibratorios que aparecen y desaparecen aleatoriamente. Es decir, la materia es y no es, y cuando no es, aparece otra partícula virtual que le permite otra vez ser, mientras simultáneamente, no es. Como diría Sartre, la materia es lo que no es, y no es lo que es.

Esto es lo que permite hoy decir que las cosas siguen existiendo como antes, pero ahora cobran un nuevo sentido. Son las mismas categorías tales como patrón, cantidad, cualidad, pero ahora se asumen de manera diferente. Esto significa que ya no gravita tanto la cuantificación como regla de su conocimiento, y que el patrón de comportamiento no es posible diseñarlo con precisión como antes.

En suma, la realidad se abre, como la “obra abierta” de Eco, pero ahora más compleja en su significación. Ahora, se puede hablar con más normalidad de lo atípico, de lo aberrante, de lo no ordenado, de lo informe, de los

márgenes y de las dinámicas impredecibles que podrían caracterizan a la cultura contemporánea. Pocas explicaciones insisten en lo lineal y en lo determinista, y esto ha afectado también a la cultura y al arte.

El problema es que las fracturas y fragmentaciones que comienzan a presentar las ciencias exactas también han afectado a la misma noción de progreso que sustentaban. No de otra forma se podrían explicar que los grandes mitos y utopías de la modernidad, que tenían como objeto ordenar al mundo, han ido fallando, y que los logros obtenidos lo hayan sido sólo en partes, como el que muestra el desarrollo de los países, que ha llevado consigo la mayor contaminación ambiental conocida o el crecimiento económico acompañado por continentes completos de pobreza, hambruna e incultura. Estos ejemplos son parte de la vitrina y del precio que exhibe esta modernidad.

Como conclusión a este breve análisis, se puede expresar que la modernidad creó un modelo mecanicista que explicó al mundo en

un sentido macro; en la medida en que el objeto se alejó de esta dimensión y se vio desde un mundo micro o sub-micro, o hacia el mundo psicológico o sociológico, se puso de manifiesto su debilidad, hasta anularse (Ibid.). Muchos han tenido la sospecha de que esto es lo que ha motivado la crisis actual que se vive. Igualmente, los mismos avances de la ciencia demostraron que el mundo físico y la explicación causa-efecto no eran completos y que siempre estaba modelada por un marco conceptual previo, de origen cultural no consultado. De ahí que entre los condicionamientos que aparecieron se encuentren preferentemente lo cultural. En definitiva, se podría decir que la percepción y crítica cultural y literaria no son más que una re-representación de un proceso. Como señala W. Demastes (1998), “podemos estar seguros de nuestros patrones cualitativos, pero nunca lo estaremos con precisión de los comportamientos cuantitativos de los procesos dinámicos de la naturaleza” (p.70). Esto es lo

que ha permitido la instauración de nuevos órdenes contemporáneos no ordenados e indefinidos y, por esta razón, las teorías están, por tanto, condicionadas culturalmente.

En el arte, la modernidad se manifiesta principalmente por el establecimiento o cambio en los lenguajes en que se expresa, y esta transformación ya es posible de observar a comienzos del siglo XX, tal vez antes, cuando aparecen los movimientos impresionistas en música con el movimiento atonal o el serialismo de Schoenberg, en pintura con la aparición de nuevos planos, coloridos y dinamismo en las líneas de Van Gogh, Gauguin, Debussy, Picaso y otros, con los poetas simbolistas que distanciaron el signo del referente como Mallarmé, Rimbaud o en el uso del lenguaje puro como es el caso de Huidobro, y en el teatro con las propuestas de A. Jarry o Maeterlick que escandalizaron a la audiencia. En suma, lo que aparece en el panorama artístico es el advenimiento de la abstracción, de la nofiguración, del alejamiento del objeto

percibido e, incluso el distanciamiento de Brecht, es decir, “la desarticulación de las antiguas formas y objetos artísticos”(de Toro, 1999, p.58), lo que en cierta forma constituyen un adelantamiento a la deconstrucción de Derrida, de los años sesenta. Este cambio también afectó al receptor de las obras, que de aquí en adelante cambiará de ser un elemento pasivo a ser activo, en el sentido de que ahora confronta la reconstrucción del objeto artístico, cambiando el modo de la percepción de la obras, con lo cual se potencia la forma de expresión.

En este sentido parece haber una sincronía entre estos cambios que se experimentan en la ciencia y los de las artes, así por ejemplo, en 1905 Freud presenta sus teorías sobre el psicoanálisis, en 1907 M. Planck presenta su teoría de los cuantos, el mismo año que Einstein postula su teoría fotoeléctrica y la ley de la relatividad, siendo esta última el emblema de la modernidad. A su vez, en 1905 se inaugura el Teatro estudio de Moscú, en

donde se reúnen Stanislavsky, Meyerhold y otra gente del teatro produciendo el cambio en el sistema de dirección de actores, en 1907 Picasso trabaja en un cuadro que ha de inaugurar la vanguardia plástica cubista, como lo fue la pintura de Las señoritas de Avignon. Todo esto indica que el mundo se encaminó a cambiar la forma de observarse así mismo.

### **Sobre las teorías**

En primer lugar, como se ha visto en lo escrito en forma precedente, para el análisis de estas expresiones, siempre existe un marco más amplio que el propiamente artístico o teatral, objeto del estudio, que se denomina "*sistema abierto*", que engloba a todos los elementos involucrados en el proceso en estudio, con sus partes o con sus factores constitutivos. Esto significa que, dentro de un sistema se producen interrelaciones e interacciones con otros sistemas. Lo importante de esta primera precisión es que aún así, no es exacta, sino que es una visión inicial del sistema, que requerirá

de futuras caracterizaciones, como se explica más adelante.

El término “*sistema*”, por otra parte, normalmente llama a una definición de las ciencias exactas, especialmente del análisis de sistemas, lo cual está lejos del deseo de los estudios del teatro. Aunque un sistema es definible, éste caso particular no lo es, es un sistema abierto dado, pero como punto inicial de un estudio. Su definición más acertada surgirá a través de la propia investigación, cuando éste se despliega y expresa toda su polisemia. Su fundamento es estrictamente teórico.

En general, gran parte de los problemas que se derivan de la aplicación de estas concepciones son de carácter metodológico. En esto, la *observación*, el dato o el hecho recogido (bien sea historia, sociología u otro), son los puntos de partida de todo conocimiento y argumentos. Sin embargo, se ha demostrado cada vez con mayor insistencia, que estos se obtienen normalmente a través de la *percepción*,

elemento nuevo muy poco estudiado. Lo peor es que esta observación perceptiva se considera neutra, determinante para el análisis.

Desde este punto de vista cualquier observación (llamado también *observable*) tiene contenidos extraídos de la experiencia y, por tanto, son los primeros elementos que entran en el proceso del pensamiento y análisis de una investigación. Esto, en definitiva, es lo que pareciera darle sentido a la investigación. La crítica a esta posición que ha dominado por más de medio siglo reside en la concepción misma de una observación empírica, que a la luz del conocimiento actual, luce como poco coherente, especialmente si se trata de teorizar sobre algún fenómeno artístico.

En este sentido, sería mejor comenzar asumiendo que las características de un *sistema abierto*, pertinente para un problema complejo, no deben estar dadas por la *observación*, por la experiencia misma, porque es muy difícil efectuar una explicación directa de una experiencia de este tipo. Esto se comprueba con

las explicaciones que da R. Hanson cuando explica que un niño y un lego pueden ver y transmitir una experiencia, pero ellos no verán lo que vería un sociólogo o un psicólogo, los primeros serían ciegos con respecto a lo que éste puede ver. Se puede no oír un instrumento desafinado en una orquesta, aunque esto será terrible para un músico y lo mismo puede ocurrir en un espectáculo teatral, que además varía de día en día. La respuesta es perceptual, y no es clara. Lo importante es que las cosas se ven diferentes, de ahí que haya que cuidar esto del ver, oír, sentir, percibir y observar. J. Piaget había ya explicado que no hay observación pura y que toda percepción directa supone un marco previo por parte del observador, que es lo que está dominando a su percepción.

El problema es que no sólo las experiencias tienen esta cualidad sino también el espacio, el tiempo y los objetos, que parecen necesitar un mayor tiempo de elaboración, dados por la personal experiencia acumulada

del investigador y por la forma cómo se fue estructurando su pensamiento, aspecto éste que algunos autores como M. Boden (1994) llaman mapas mentales. Estos mapas no sólo establecen una diferenciación en el tiempo sino también en niveles de la información observada o recibida, algunos parecerán obvios, inmediatos, accesibles a la experiencia con solo mirar y oír, esto es porque fueron los primeros en ser elaborados por el pensamiento en niveles anteriores a observaciones más intrincadas.

De esto surge la noción de que en el proceso del pensamiento, el conocer, aparte de no ser una lectura pura, sino con una carga teórica implícita, significa también entrar en relaciones con el saber de la experiencia, pero organizada según los límites y orientaciones del sujeto observador. Entonces, conocer la realidad se dificulta a través del camino de las generalizaciones inductivas que parten de simples observaciones o experiencias. Lo cual no significa abrirle paso al subjetivismo, sino

más bien que se debe considerar al conocimiento dentro de los fenómenos socioculturales, con fuertes características intersubjetivas.

En conclusión, se puede decir por tanto, que la observación correspondería a la captura de una experiencia, pero ya interpretada. Los hechos serían, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre las observaciones, los cuales son percibidos bajo la forma de una síntesis perceptiva. De ahí que la observación por parte de un investigador y, muy especialmente, la del trabajo de campo, no es neutra ni toma conciencia de la realidad objetiva, y tampoco registra información pura. El procesamiento de este registro llevaría a formular una teoría, que por lo explicado debe revisarse constantemente. En esto intervienen dos factores, los que el investigador registra y sus mapas mentales, sus esquemas interpretativos.

El proceso de organización y procesamiento de la información es lento y

toma su tiempo, pero sólo él conduce a obtener esquemas conceptuales. Todo parte, sin embargo de experiencias previas, pero procesadas en diferentes niveles del conocimiento. En esta parte se retoma el análisis de las observaciones (no puras), para ser reformuladas en su proceso. Tal como se explicó, el investigador por tanto, no parte de cero, sino de su propia base de conocimientos y teorías o paradigmas, que constituyen su corpus de conocimientos, con los cuales se abocará al análisis. La observación y los datos son su soporte, los cuales se orientan según las preguntas que él se hace, y por el alcance de su investigación. Esto es lo que le permitirá privilegiar ciertos datos sobre otros porque son relevantes para su investigación (su paradigma). El primero es el marco teórico y el segundo es el dominio de la disciplina –o disciplinas –, en el cual se moverá.

Las teorías, definidas como las afirmaciones y supuestos que establece un investigador para construir sus hipótesis o

inferencias, no sólo se limitan a sostener una fuerte relación con las observaciones, sino que están indisolublemente ligadas a ellas. En este sentido, lo que ellas hacen es transformar esta información en argumentos coherentes, organizados, jerarquizados y explicados. El método de funcionamiento es el de la causalidad, porque aquí aparecen las relaciones causales en función de una realidad observada, en un ordenamiento lógico y más coherente que cuando fue su captura.

Al inicio de esta presentación se expresó que la provisionalidad del concepto de *sistemas abiertos* era un punto de interés, lo que a la luz de lo hasta aquí avanzado implica que estudiar tales sistemas corresponde a estudiar un trozo de esa realidad, con toda su problemática incluida. Los objetivos de la investigación determinan la forma de abordar esta realidad, aunque sin embargo, el sistema permanece inmóvil frente a esta selección. La definición y los límites del sistema quedan fijados por el marco a que se ha hecho referencia, y

especialmente por las preguntas que quiere responderse el investigador, pero el sistema se va transformando durante el curso de la investigación. En primer lugar, porque en su inicio los límites del mismo eran ambiguos y ahora ya comienzan a precisarse, luego, porque se seleccionan ciertos sectores del mismo para su estudio, que son los que pueden responder a las preguntas básicas que se plantean y, finalmente, porque comienzan a actuar las interacciones dentro del sistema y las que establece éste con lo externo.

En otras palabras, estas son las influencias que recibe el sistema, las cuales pueden afectar incluso al aparato conceptual de que se disponía en sus inicios. El sistema se modifica, también los conceptos iniciales, por lo que también el marco sufre también de estas influencias y se altera. Esta dinámica que establece el sistema es importante en los cambios que ocurren en su historia, porque si se trata de una época o la evolución de un período de tiempo, esto afectará a la naturaleza

misma del sistema y de sus preguntas básicas. Esto es lo que hace que se determine, normalmente, una escala de tiempo a utilizar. Lo mismo podría aplicarse a las escalas de análisis espacio-tiempo ya que también reciben influencias externas.

Sin embargo, lo más importante del sistema es su *estructura*. Esto no significa adoptar enfoques estructuralistas del drama, porque aquí de lo que se trata es de identificar las propiedades de las estructuras en el tiempo, lo cual depende de lo que se vaya a estudiar, pero que adquiere relevancia cuando se trata del análisis de su evolución, por ello, lo importante es considerar la dinámica del sistema y evitar caer en uno de los tantos estados que puede comportar el mismo. L. Goldmann (1959) en su estudio de Racine, ha usado ciertamente el método del estructuralismo genético, con el cual analizó las estructuras de un sistema organizado, estacionario en cierto período y en ciertos fenómenos, pero que depende de procesos

dinámicos histórico y sociales para su desarrollo. Este autor identificó estructura con coherencia interna de las relaciones entre los elementos que constituyen la obra que analiza, por lo cual concluyó que es el conjunto (o totalidad) lo que determina su significación objetiva.

Es decir, la significación de los elementos de una obra sólo aparece después de haber conocido su estructura. Esto es lo que según él da la denominada *visión de mundo* del autor.

De esta forma, se podría identificar al *sistema* como una totalidad organizada, diferente al concepto del análisis de sistemas de las ciencias. Por otra parte, la utilización de las estructuras en el análisis no deja de lado el elemento histórico, porque no lo excluye, sino que lo explica, y es a través de éste que se pueden estudiar los mecanismos de estructuración y desestructuración, tan frecuentes en el teatro moderno.

## **El teatro actual en Latinoamérica**

El teatro en América Latina ha manifestado siempre una gran diversidad cultural, aunque también es visible su unidad, principalmente histórica, no sincrónica. Por esta razón es que se puede hablar de momentos similares diacrónicos que son comunes a todo el teatro continental. A partir de los años noventa se evidenciará un cambio en la escena que coincide con la incorporación de nuevos conceptos económicos en toda Latinoamérica, como se conoce este momento con la entrada del llamado neoliberalismo. Precedido de una no escondida satisfacción de algunos, de la renuencia por parte de sectores de la crítica tradicional y de la apatía de gran parte el público, se produce la entrada de los primeros planteamientos de lo que podría ser llamado un teatro actual, de corte contemporáneo o postmodernista, que a poco andar ha dejado espacio para conocer sus características y atributos.

Debe recordarse, sin embargo que textos fundamentales que abonan este camino ya había llegado a Latinoamérica desde los años setenta, como *La obra abierta* de H. Eco, los trabajos de Lyottard y de otros autores, pero cuyo producto será conocido a fines de los años ochenta cuando aparecen autores y grupos que se hacen llamar teatro contemporáneo o no-moderno, pocos aún utilizan el nombre de “postmoderno”, porque tiende a manifestar una crítica al teatro de autores y de puesta en escena tradicionales que se venía realizando desde los años cincuenta o sesenta, según el país, cuando se produjeron las conocidas renovaciones. Este teatro comenzó a presentarse bajo la forma de parodias, en réplica directa al teatro de arte o serio, de comedia o tragicomedia con fuerte acento popular apoyado por los medios de comunicación. En otros casos éste se presenta como un teatro de contracultura a los proyectos oficiales, pero sin exponer en escena un franca ruptura con el teatro tradicional o moderno.

En estas producciones se utilizan elementos de la postmodernidad de los países desarrollados, como los modelos de Alemania, Francia, Estados Unidos, e incluso España. Su distintivo no-moderno les impide que lleguen a ser destacados, su cambio aún no se visualiza, y aunque es implícitamente cuestionador, de hecho no es una renovación y, ante el panorama dominado por el teatro moderno, con profusión de obras de corte social, no logra convertirse en competencia o alternativa hasta fines del siglo. A lo más se ha visto como un teatro novedoso, a veces juvenil, poco profesional, que sin carecer de público parece reutilizar elementos del teatro moderno en un contexto postmodernista (Pellettieri, 1990).

### **La conformación del teatro contemporáneo**

Parte de su crítica, implícita por lo demás en las producciones, señala a un teatro que no produjo vanguardias, que no cumplió su función social de honrar los cambios, que dejó de ser combativo, y que contó historias que no eran verdaderas. Mucho de esto no deja de ser

cierto porque el teatro moderno, visto a la luz del fin de siglo XX, sembró utopías que no se alcanzaron, como el cosmopolitismo, tan caro para los renovadores de los años treinta, o bien predicaron un culto a la originalidad en los años sesenta, o el didactismo de los setenta, ninguno de los cuales llegaron a resultados visibles en lo social o en lo estético. El teatro moderno dominó con sus temas existenciales o del absurdo los años sesenta y setenta, incluso escindiendo su estilo para promover un compromiso del autor con los cambios de los pueblos, el teatro de carácter político dominó también entre el setenta y el ochenta, en un continente pleno de dictaduras militares, anunciando el cambio revolucionario social y agitando lo popular en salas y festivales, dejando su aliento y esperanza en las transformaciones sociales de los pueblos de América Latina.

Este teatro actual, desde fines del ochenta, y especialmente en el Cono Sur del continente, pero también en países como Brasil,

Colombia o Venezuela, es por el contrario altamente pesimista, irónico, elusivo, irónico en demasía, de alguna forma presenta el desencanto de la vida o el horror de lo vivido (lo cual en América Latina es álgido), no milita ni se compromete y cuestiona altamente a la historia como relato verdadero, lo cual produce un profundo impacto en la conciencia del espectador que ve en la realidad que el discurso político también desdeña la historia.

Lo interesante de estas propuestas es que, como señalan muchos historiadores y filósofos, en la realidad cotidiana de América Latina se viviría una especie de “condición postmodernista” de verdad, sin teorías, en donde el factor hegemónico lo constituye, sin duda, el entorno cultural que genera el negocio mercantil, el comercio, lo cual ha producido tal asimetría en las relaciones y estructuras de los países que ahora dominan los desajustes económicos, el desempleo, la inestabilidad, y las crisis, crónicas en algunos países, todas las cuales son vistas como imperfecciones de

mercado. Esto ha producido en la vida cotidiana han aparecido nuevos valores y estados del comportamiento de sus habitantes. Este es el primer efecto de estas políticas neoliberales. El segundo es que se produce un nuevo discurso metafórico del país. Ambos aspectos están en resonancia directa con el nuevo teatro, como son la proletarización de las clases medias, la lumpenización de los proletarios, las crisis del trabajo, la devaluación del arte o el advenimiento del poder cultural. En estas circunstancias, lo más claro sería decir que en la actualidad se debaten en los escenarios las dos grandes tendencias, ambas promoviendo cambios en sus propios campos.

De un lado, el teatro moderno con su agotamiento estético pero aún con las preferencias de la audiencia, que levanta los temas de la crisis de la verdad, basado en textos bien escritos y de significación, con sus puestas en escenas con clara unidad, orgánicas, de amplia teatralidad y coherencia. Del otro, el teatro actual, postmodernista o no-moderno,

que casi no es teatral, que presentan una realidad ambigua, que se presenta como un arte nuevo, alternativo, sin textos, como lo fue la creación colectiva de los setenta y ochenta. Ponen en escena de preferencia obras de Heiner Muller, se relacionan con el absurdo de los sesenta, aunque no pretenden demostrar nada, es sólo un discurso con violencia, exento de emociones, siguiendo un guión sin autor, anuncian que ya están aquí, que todo cambiará, que de lo tradicional ya no se puede esperar nada más, que el teatro moderno, la comedia, el drama, lo popular, el compromiso no fueron sino grandes extravagancias, y toma de éste lo que quiere para disolverlo en sus deconstrucciones sin fin definido. A veces parece un monólogo, sin comunicación entre los personajes, con completa autonomía de su producción.

A partir de los años noventa se verá en Latinoamérica que autores y directores como Luis de Tavira (México), Antunes Fihlo (Brasil), Eduardo Rovner (Argentina), Ramón Griffero y

Alberto Kurapel (Chile), Rodolfo Santana (Venezuela) o Santiago García (Colombia) hablen de deconstrucción, física cuántica, mutación del arte, transcodificación intertextual, que se ha expresado en puestas muy conocidas de grupos como Cuatro tablas y Yuyaschkani (Perú), Macunaíma (Brasil), Grupo la Rueda y Teatro del cuerpo (México) que han iniciado un trabajo importante en el continente.

A pesar de esto, de que se presenta como un tímido brotar, este teatro marca en verdad un período de transición sin orientación clara. Esto es bueno porque le permite al teatro moderno mirarse en su propio espejo y promover una inspección crítica de su quehacer estético, también muestra que muchas de las categorías utilizadas en el teatro moderno tienen sus límites y que también algunas no tienen tanta relevancia como se pensaba (p.e. teatro popular), también muestran que ahora se puede hacer su propia historia, sin supuestos no determinantes previos (¡no había

necesidad!), el teatro no salvó a los países ni tampoco los condenó a nada.

La posición de Latinoamérica en estos términos es complicada pues debe confrontar esta verdad o responder las preguntas de ¿cómo entrará América Latina en lo postmoderno? ¿Cómo se ubicará el continente en lo artístico frente a la historia actual globalizada? El diálogo y la reflexión son relevantes para responder estas interrogantes y buscar la mejor articulación del teatro con estos cambios. Pero, también, como ha ocurrido tantas veces en América Latina con las renovaciones y las novedades, no han pasado de ser modas. Cuando el entusiasmo pase o cuando la propia realidad del continente se muestre más postmoderna que la postmodernidad misma, como ocurrió en los setenta con el teatro del absurdo, que dejó de existir cuando se mostró que la cruenta realidad era más absurda que la ficción escénica, y los autores se volvieron en general al teatro moderno en sus más variados estilos, o a buscar

nuevas versiones en una adaptación cultural propia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boden, Margaret (1994). **La mente creativa**. Barcelona, Gedisa.
- Martínez Miguélez, Miguel. (1997). **El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica**. México, Trillas.
- Chesney Lawrence, Luis (2000). “Análisis conceptual para una lectura transdisciplinaria del teatro”. Actas del II Encuentro para una lectura transdisciplinaria del texto literario. Venezuela. Universidad de Carabobo.
- De Toro, Fernando (1999) **Intersecciones: ensayos sobre teatro**, Madrid, Iberomaericana.
- Demastes, William. (1998). **Theatre of Chaos. Betond Absurdism, into the Orderly Disorder**. USA, Cambridge University Press.
- Gálvez A. Marina (1988). **El teatro hispanoamericano**. Madrid, Taurus.
- Goldmann, Lucien (1959). **Recherches dialectiques**. Paris, Gallimard.
- Hanson, R (1965). **Patterns of discovery**. Cambridge Press, pp. 17 y sgtes.
- Pellettieri, Osvaldo (1990). **Cien años de teatro argentino: del Moreira a Teatro Abierto**. Bs. As. Galerna.
- Rojo, Grinor (1972). **Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo**, Chile Universidad Católica de Valparaíso.



## **CAPITULO 2**

### **EL CAMBIANTE CONCEPTO DEL TEATRO POPULAR EN LATINOAMÉRICA**

El surgimiento de una escena popular parece hacerse evidente e ilustrativo de lo que aconteció en cada época y contexto. La incorporación de dramaturgos, directores, actores, movimientos y estudiosos con una visión distinta del hecho teatral y de sus objetivos, así como las posibilidades para manifestar estas expresiones, han terminado por asentar esta vertiente popular en toda América Latina.

En este recuento se comienza desde la época colonial cuando comienzan a aparecer los primeros rasgos de un gusto por el teatro popular, lo que luego se evidenció en una serie de manifestaciones relevantes que son el motivo de este estudio. La aparición del teatro popular abre, no obstante, un amplio debate sobre sus bases conceptuales y en torno a sus expresiones, el cual se ha prolongado hasta

fines del siglo XX y seguirá probablemente en el futuro.

De esta forma, las propuestas del teatro popular, expresiones legítimas de una cultura amplia, generalmente son levemente consideradas en el estudio del teatro tradicional, o bien son desviadas de sus objetivos centrales. En la práctica esto se manifiesta en que su bibliografía es escasa y su análisis muchas veces efectuado por críticos que no conocen bien su problemática. Los proyectos de investigación iniciados sobre este tema a partir de los años ochenta han entregado nuevos antecedentes y visiones que han servido para producir una aproximación renovada al tema, centrado especialmente en un análisis dramático. Este estudio, por tanto, intenta explorar un área difícil dentro del teatro latinoamericano. aún cuando su sentido pueda ser más o menos claro.

### **El gusto popular en el teatro de la colonia.**

Desde la época denominada colonia, con su fuerte influencia hispana en las zonas habitadas

por los indígenas, se impuso un esquema dramático medieval y barroco del que ha quedado patente para nuestro teatro ese sello de sátira con el que constantemente se alude a situaciones de la vida real, a personas o a temas de importancia nacional. Esto no deja de ser un factor crítico del gusto criollo que aquellos tiempos han dejado y que se asoció a esa potencialidad humorística que siempre muestran los pueblos.

Tomando a la comedia española como patrón dominante de aquel teatro y que parece ser la que abrió las posibilidades de una expresión criolla y popular en la escena, es interesante observar la estructura de sus personajes. Si se toma por ejemplo la típica comedia lopista, el esquema muestra a personajes invariantes: la dama-el caballero-el cómico.

Es de notar que el personaje cómico tuvo que impactar definitivamente a la audiencia criolla y, consecuentemente, transformarse en la primera imagen dramática en que los autores se

vieron reflejados. No en la dama, que por sus características no podía identificarse con las mujeres americanas, criollas o indias, tampoco lo era el caballero, por las mismas, entonces fue en el gracioso en el que el gusto criollo se sintió identificado.

Pero, esto significó también, que todo fue visto por este mismo cristal del gracioso y que el teatro americano fue sentido y expresado a través de este personaje, que fue tan cercano a su identidad social. Por eso, desde este punto de vista, el teatro americano fue el del gracioso. Los criollos se vieron, sintieron y asumieron el teatro como la escena del gracioso. El criollo se vio a sí mismo como el gracioso, y vio a su escena como el teatro del gracioso, la que asumió para sí y por muchos años, marcando definitivamente al teatro latinoamericano con esa característica.

Años más tarde, ya a finales del siglo XIX, luego que el continente pasara por las influencias del neoclasicismo y romanticismo, cuando surge la estampa teatral costumbrista,

volverá a resurgir esta imagen del personaje cómico de la Colonia como centro del espectáculo, pero ahora transformado.

En efecto, el personaje típico del sainete costumbrista -el “vivo”, el “tercio”, el cura, el galán, el “patiquín”, el político, el compadrito, el negrito o el militar retirado-, de tan acentuado gusto popular en las primeras tres a cuatro décadas del presente siglo, podría asimilarse a una ingeniosa combinación teatral de aquel “caballero” con el “cómico” de la comedia lopista de antaño.

De igual forma, y para completar este patrón de personajes populares, la dama de la comedia se transformaría en la mujer criolla costumbrista -la viuda, la señorita, la vieja o la vecina del sainete.

Poco a poco estas expresiones fueron desapareciendo y dando paso a un teatro más remozado hacia los años cuarenta del siglo XX. No obstante, habrá que decir en favor de todos estos espectáculos populares, que ellos fueron (y tal vez, todavía lo son) parte importante del

teatro nacional. Su audiencia fue masiva, era gente de todos los niveles y de todo el país que pagaban su ticket por ver a estos actores y a sus compañías. En el mejor sentido del término, fueron una audiencia activa, no pasiva, que participaba en lo que veía, que reía con sus chistes y maneras de actuar, que estuvo cercana al escenario, respondiendo a las bromas con picardía. Los actores, a su vez, alentaron esa participación y tomaron estas iniciativas como “ganchos” dramáticos para enriquecer sus espectáculos deliberadamente.

En suma, fue un teatro que entretuvo tanto a sus actores como a su audiencia, fue más real que el mismo realismo. Trajo mucho trabajo para los actores y productores y no necesitó de subsidios para sobrevivir. En países como Venezuela, su desarrollo alegró la vida de muchos que en esos momentos vivían un tiempo de dictadura, difícil y duro.

### **La influencia del TNP francés.**

En realidad, existe poco conocimiento sobre este aspecto del teatro popular en América

Latina. Por esto, lo que sigue será un aproximación tentativa a la concepción general que tuvo en esa época la denominada influencia de los teatros nacionales populares franceses (TNP), la que en futuras investigaciones podrá irse corroborando o modificando a la luz de nuevas experiencias.

El estudio breve de su desarrollo histórico permitirá concluir sus principales fuentes de influencia. Tal como explica D. Piga (1978), el término mismo de “teatro popular” no es de larga data y su origen parece encontrarse en el teatro francés de fines del siglo XIX. En esa época, autores como Romain Rolland, Eugene Pottecher y Fermín Gemier, comenzaron a utilizarlo en su connotación sociopolítica actual. No obstante, sus inicios se remontan a la época de la Revolución Francesa.

Con el surgimiento del proletariado en las esferas culturales, la burguesía progresista abre las puertas del patrimonio artístico nacional que hasta ese entonces era de uso exclusivo de las clases privilegiadas. Esto es lo que se

denominaba la democratización del teatro. Concepto éste que acompaña al del teatro popular francés.

La fórmula que permitió este cambio cultural consistió en hacer accesibles los espectáculos a las masas, especialmente con obras de la cultura universal y a precios reducidos. Como subraya D. Piga, “a las obras se les exigía un contenido de elevación ética y exaltación de los grandes valores de la humanidad” (p. 5). De esta forma se trataba de atraer a la escena al naciente proletariado francés.

Estos principios fundamentaron la creación de importantes teatros europeos como el Théâtre National Populaire de París, el de Lyon, el de Villeur Banne de Saint Etienne, el de Strasbourg, El Theatre du Peuple du Jurat en Suiza, el Volkstheater de Worms, el Piccolo Teatro de Milán y el Teatro Popolare de Vittorio Gassman en Italia. En América Latina también se dió este esquema de un teatro difusor que se define “para” el pueblo y que ha adoptado el

mismo nombre de Teatro Nacional Popular (TNP), o simplemente Teatro Popular, como han sido los casos de Colombia, Perú, Argentina, Chile, México, Ecuador, Brasil y Venezuela, algunos de los cuales se revisarán brevemente más adelante.

El transcurso del tiempo le ha dado al movimiento escénico popular francés una característica que es como el resumen decantado de toda su historia. El teatro popular es entendido como inseparable del concepto de colectividad, en su más amplia acepción, sin reconocimiento de clases, y como reafirma M. Castri (1978), "es el teatro de todo el pueblo, de todas las clases, de los ciudadanos de todas las tendencias... creando al menos por un momento una unidad ideal, armónica y fervientemente fraterna... El teatro popular francés ha tenido siempre, más o menos llamativo, un colorido patriótico, cívico..." (pp. 26). Estos rasgos los ejemplariza el Teatro Nacional Popular (TNP), el Festival de Avignon y la práctica teatral de casi todos sus precursores, desde Rolland en su

Teatro del Pueblo, Gemier, colaborador de Antoine, fundador del Teatro Ambulante, hasta Vilar que le da una estructuración definitiva al TNP, en 1951.

Con Vilar, el teatro popular francés afina aún más su concepto, al tratar de producir la identificación del pueblo en el teatro, acercando la platea con el escenario, así como estableciendo su moderno concepto de “servicio público”, es decir, garantizar la obligación por parte del Estado de realizar una actividad teatral continua en forma neutra y democrática, aspecto que se hace necesario en un teatro cuyo objetivo se generaliza a través de la idea de una identificación cívica y nacional (Bradby y Mc Cormick, 1978, p. 20).

En resumen, el concepto del teatro popular tan particular y relevante, tiene su origen en el Iluminismo, con las ideas de una participación cuantitativa, comunitaria, que comunica grandes sentimientos, efectuado en forma simple y clara, y por sobretodo, fundado en el interés colectivo. Con la Revolución Francesa se

desarrolla en salas pequeñas, hacia audiencias amplias, con un repertorio de dramas revolucionarios, de melodramas y de fiestas públicas, acentuando su sentimiento nacional. Con el Romanticismo, adquiere su carácter nacional y aparece en escena el héroe que concentra la atención del espectador.

Este desarrollo es el que llevará a convertirlo en una necesidad social. En general, se trata de dar un teatro de arte al pueblo, en forma genuina, sin connotación social o política expresa. Pero, indudablemente, esta forma de teatro se transforma en una expresión difusiva y paternalista de la cultura por parte de los gobiernos, que antepone un concepto romántico de pueblo y que se presentará con un carácter ecuménico y exaltante del espectáculo (Sartre, 1956; Bradby y Mc Cormick, 1978). Estos rasgos se han trasladado al teatro de América Latina, colocando su acento en los aspectos democráticos, en las reformas sociales y en algunos planteamientos estéticos.

La acción directa del gobierno sobre la escena creó, sin embargo, el problema de la intervención teatro-estado, que durante los años sesenta hizo crisis. Los sucesos de 1968 en Francia, implicaron en el teatro que fueran removidos de sus funciones importantes directores y que los fondos fueran limitados, única y exclusivamente porque esas instituciones se habían ido transformando en expresiones de una cultura alternativa, comprometida y de inspiración marxista. De esta forma, los conceptos de una escena francesa democrática y descentralizada, culminaban con una intervención explícitamente política, demostrando una vez más, como los gobiernos intentan todo tipo de control dentro de un esquema de teatro subsidiado (Bradby y Mc Cormick, 1978).

### **Los tnp en América Latina**

En América Latina se recibe toda esta influencia con retardo. No será sino hasta los años cincuenta cuando estos principios se depuran y adaptan a las condiciones locales. Con todo, el

esquema en líneas generales es sensiblemente similar, agravado con las variaciones locales. Los resultados, por tanto, también fueron siendo los mismos. El concepto de un teatro popular como instrumento de educación ha concitado gran atención en investigadores como G. Luziriaga (1978) y otros, las experiencias de los TNP oficiales o los Teatros de los Trabajadores, también con presencia gubernamental han abundado en el continente. Al igual que las experiencias francesas todas ellas han tenido un epílogo poco halagador. Otras iniciativas de los teatros independientes han tenido mejor suerte, como se verá a continuación.

Desde esta perspectiva es importante analizar los ejemplos de TNP de Bolivia, Perú y México, así como las experiencias de un teatro oficial dedicado a los sectores marginados, como ha acontecido en Venezuela y Brasil, respectivamente, todo lo cual constituye el contenido de esta sección del ensayo.

En Bolivia, luego de la Revolución del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), en Abril de 1952, el movimiento teatral se profundiza en contenido y se amplía en expresión. Tal vez, lo más interesante de esta etapa sea el intento de centrarse en lo nacional, es decir, realizar un teatro preocupado por su propio acontecer, pero que en la realidad no encontró apoyo en los organismos oficiales. En 1963, surge el Teatro Nacional Popular de Bolivia, cuyos principios expresarían “los ideales de progreso y las ansias del pueblo por una vida mejor”. Su objetivo fundamental fue la ruptura con lo ya hecho, considerado “erróneamente establecido”, conjugar lo boliviano, el hombre y sus circunstancias, con formas estéticas universales. Mas, por sobre todo, este teatro se propuso ser un documento vital de nuestra época que permita al hombre poseer una medida de su propio desarrollo mediante el desenvolvimiento escénico de los conflictos en los cuales se manifiesta la conducta del hombre en la sociedad,

proporcionándole al espectador una conducta, un consejo que lo guíe y oriente en el conglomerado humano de nuestro tiempo (Soria, 1979 pp. 6-7 y 1969, pp. 15-18; El TNT de Bolivia, 1969, pp. 15-18)..

El caso de Perú, siendo más reciente, combina en su propuesta un contexto sociopolítico especial que viviera ese país. Patrocinado por el Instituto Nacional de la Cultura, organismo central del estado en esta materia y bajo la responsabilidad de José M. Oviedo, en agosto de 1971 se tomaron las primeras medidas que culminarían en la formación del Teatro Nacional Popular del Perú. Como el mismo Oviedo señaló, este teatro se inscribía dentro de una línea estética “de alto rigor artístico, mas de ninguna manera será un teatro de élite”. El 30 de Octubre del mismo año, el TNP peruano daba su primera presentación en público con la obra **La Muerte de un Viajante** de A. Miller.

Sus objetivos fueron los de producir un teatro de alta calidad al alcance de todos. Para

ello desarrollaron dos líneas de repertorio, una de obras clásicas y otra de piezas modernas, al mismo tiempo que se constituía un grupo experimental y otro con fines de difusión, que produciría obras nuevas, de cualquier origen y que llegaría a todo el país. Su primer Director fue Alonso Alegría.

La idea de formar un teatro de esta naturaleza obedeció al deseo de contar con un grupo oficial, tal como ocurría con la orquesta sinfónica y la danza. El hecho de ser popular, apareció entonces asociado a lo nacional y a los cambios que ese momento ocurrían en el país, como lo reafirmara A. Alegría, al precisar su alcance, la opción revolucionaria, intenta crear un teatro a partir de una base completamente nueva, un elenco oficial que formule una nueva forma de hacer teatro, que formule nuevos sistemas de creación, nuevos repertorios, que haga un teatro de búsqueda hacia lo peruano y adaptado a nuestra sociedad, trabajo que no se ha hecho dentro de los grupos independientes

experimentales (Podesta, 1978, p. 315; Enbeatr, 1972 p. 74-75).

En este teatro se conjugaron los conceptos de lo nacional y lo popular, dentro de un contexto histórico muy especial. El camino del teatro peruano había estado pleno de obstáculos y problemas, por ello el TNP se propuso buscar una senda por la cual transitar en forma exitosa. La ocasión creada con los cambios políticos de 1968, otorgaron esta nueva expectativa que la gente de teatro peruana apoyo en su mayoría. Así, los integrantes del TNP se definieron como gente de izquierda y estuvieron en completo acuerdo con el proceso nacionalista que se desarrollaba en el país. Por ello, su teatro fue una escena que respaldaba al gobierno, aunque no se convirtieron en un teatro panfletario, ni tampoco en uno del arte por el arte, como lo ha enfatizado su mismo director al expresar que “haremos un teatro popular, que estará a favor del gobierno en cuanto éste es un gobierno de inspiración popular (Podesta, 1978. p.324).

En el caso de México, en los años setenta, existían en el país tres tipos de teatro, uno comercial, otro experimental concentrado en una búsqueda formal novedosa y el teatro popular oficial que se ofrece a través de diferentes instituciones del estado, entre las cuales destaca el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), por medio de su Departamento de Teatro.

Este teatro popular, presentaba obras clásicas preferentemente, calificadas como obras cultas y garantizaba su audiencia con una generosa repartición de entradas gratuitas. Público éste, esporádico, que asistía a llenarse de cultura, pero que quizás nunca más volvería a una sala.

En 1972, el Premio Nacional de Letras recayó en la persona del dramaturgo Rodolfo Usigli, con lo cual el estado no hacía sino dar un tardío reconocimiento a uno de los creadores de su teatro moderno. En tan importante ocasión, el Presidente de la República le encomendó la tarea de formar la Compañía de Teatro Popular de México, la que junto

a la Compañía Nacional de Teatro, propuesta simultáneamente, fueron una muestra de la preocupación oficial por el arte escénico y por la toma de conciencia nacional. Al inaugurarse su primera temporada, al año siguiente, Usigli presentó los fundamentos en que se apoyaría este teatro, El movimiento Teatro Popular de México, tarea conjunta de dramaturgo y de interpretes, tiene la aspiración de ser, en su medida, una viva imagen de nuestra Patria, y de conjugar, con ella, el presente, el pasado y el futuro, tal y como México aúna su enorme tradición arqueológica y su integración política y económica para preparar un porvenir mejor (Magaña-Esquivel, 1977, Prólogo).

La primeras obras presentadas por el TNP mexicano fueron **Detrás de Esa Puerta** de Federico S. Inclan, **Malditos** de Wilberto Canton, ambos mexicanos, **Un sombrero lleno de Lluvia** de Michael V. Gazzo, **Los de Abajo**, adaptación de la novela de Mariano Azuela, **Los Cómplices** de Antonio Mousell y **Paraje de la Luna Rota** de Luz María Servin.

Por su parte, en Venezuela y Brasil, la acción oficial en materia teatral también se ha

hecho extensiva a otros sectores, como ocurre con los trabajadores y los marginados, cuyos ejemplos pueden observarse con el Teatro de los Barrios y el Teatro de los Trabajadores, respectivamente, en los cuales se refleja una vez más con claridad la función ideológica que ella reviste.

Los primeros pasos que dio el teatro popular con esta orientación en Venezuela siguieron las que emanaban de los movimientos similares europeos, especialmente el francés. La fórmula empleada fue la de otorgarle al estado la función de dar teatro, de hacerlo accesible al pueblo, de presentar programas con obras de la cultura universal y a precios reducidos o gratis. Estos fueron los ejemplos que daban los TNP de París, de Milán o el de Worms y que en toda latinoamérica durante los años cincuenta se repetirán, incluyendo su nombre.

Así los TNP de Venezuela y de otros países, con arreglo a estos esquemas serían movimientos difusores del teatro, definidos para presentar espectáculos al pueblo y que

reafirmaran los valores de la cultura universal así como los de democracia y de las reformas sociales.

En 1939, y dependiente del Ministerio de Trabajo, se crea el primer eslabón con el Teatro Obrero, dirigido por Celestino Riera. En 1946 se reorganiza bajo la dirección de Luis Peraza y toma el nombre de Teatro del Pueblo, hasta 1958, en que se hace cargo Román Chalbaud y pasó a denominarse Teatro Nacional Popular (TNP).

Sus objetivos eran los de “llevar el arte teatral, la cultura a las mayorías, a las clases menos pudientes y en forma gratuita” (Teatro Nacional Popular de Venezuela, 1963). En su repertorio se contó con obras de García Lorca, César Rengifo, Román Chalbaud, José I. Cabrujas, Moliere y otros. Luego, el grupo fue adscrito al Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA), nombrándose como su nuevo Director al dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Este se propuso como objetivos del teatro popular la “incorporación de nuevas

audiencias" al teatro, crear las "bases de una profesionalización del hombre de teatro", desarrollar el teatro en la provincia, apoyar la dramaturgia nacional, elevar las condiciones teatrales del espectáculo y hacer participar al teatro en los medios de comunicación masivos (Tarre Murzi, 1972, p.168). En suma, se pretendía crear un teatro oficial, similar al TNP francés o al National Theatre de Inglaterra.

Sería el propio Cabrujas quien, luego de los ocho meses (Enero a Agosto de 1972) que logró sobrevivir este TNP, resumía su experiencia como "frustrante e inconexa", al expresar con amargura que "concebido como un adorno cultural el teatro ha soportado su propia inutilidad... Adorno al fin, el teatro en los últimos veinte años presentado como reglón del presupuesto nacional no tiene la jerarquía del capítulo 'coktailes y agasajos'... Se trataba, en efecto, de un 'Teatro' impedido de hacer teatro; 'Nacional', sin ninguna posibilidad de recorrer el país y 'Popular', sin espectadores". Verdadero absurdo que tampoco podía

eliminarse porque era “imposible presupuestariamente su desaparición” (Ibid., p.176).

El TNP venezolano en su corta existencia sólo alcanzó a presentar cuatro obras: **Ricardo III, Cementerio de Automoviles, Sueño de una noche de verano** y **Ubu Rey**. Debido a estas obras recibió fuertes presiones del mismo gobierno que veían en el Duque de Gloucester la síntesis de un personaje político local, la prensa vio a estos montajes en términos “sacristanescos”, casi religiosos, con fuerte intolerancia y hasta en los propios organismos del Estado vieron a estos montajes como un peligro, a tal punto que el texto de **Ubu Rey** fue cortado y censurado.

Esta experiencia intentó ser retomada diez años más tarde por el propio Cabrujas cuando planteó la creación del Teatro Nacional de los Trabajadores, en convenio con la Central de Trabajadores de Venezuela, con resultados similares.

En Brasil, el Teatro do SESI fue creado para servir a los trabajadores. Su objetivo fue el de proporcionar entretenimiento y contribuir a su educación social, pero en términos muy dirigidos, como por ejemplo, entregando normas sobre “buenos modales”, “como vestirse con elegancia”, nociones de higiene, arte de la conversación, conocimientos de decoración, comportamiento en sociedad e historia nacional (Wilson, 1978, p.284). El grupo se constituyó inicialmente como aficionado, luego bajo una forma de teatro “semiprofesional”, y en 1958, en una combinación de las dos anteriores. En esa época SESI sostenía 87 grupos en todo el Estado de Sao Paulo, además del grupo Teatro Popular do SESI. En 1962, se transforma definitivamente en un grupo “profesional para obreros”, manteniendo su orientación inicial.

Financiado rigurosamente por el sector industrial y el gobierno, este teatro no conoció los períodos de crisis económicas ni políticas de aquellas décadas. Su audiencia la constituían

los trabajadores del Estado do Sao Paulo. con entradas gratuitas, a su sala, ubicada en el centro de la capital estatal. Su repertorio estaba conformado por piezas históricas, obras maestras brasileras que tienen una representación permanente y autores universales del teatro. De acuerdo con la línea estética delineada, sus piezas eran seleccionadas considerando que “no es conveniente que las obras representadas enfoquen problemas del ambiente laboral, porque ello ocasionaría al trabajador, en lugar de entretención, molestias, al recordarle las contingencias de la vida diaria” (Ibid, pp.67-69).

Resumiendo todo lo expresado, el examen de esta orientación del teatro popular en Latinoamérica, si bien se ajusta a un patrón con influencia europea, especialmente francés, con las naturales diferencias, no ha significado un desarrollo efectivo de la escena popular. De hecho, el objetivo de cada uno de ellos se ha tornado bien en un revés administrativo, una frustración estética o en un cambio de

orientación hacia un teatro con mayor compromiso sociopolítico, escapando de las líneas centrales que las instituciones nacionales han ido estableciendo. Por ello, si algo puede concluirse es la debilidad que esta categoría comporta. De ninguna manera podría tomarse como una muestra del patrón general de caracterización de este teatro en el continente. Aunque existieron en situaciones muy particulares, que los explican, la insuficiencia de sus contextos no les permitió orientar un teatro con mayor definición y proyección. El proceso cultural latinoamericano es, a su vez, de tal complejidad que modelos como los de TNP difícilmente puede desarrollarse al encontrarse con las peculiaridades de sus propios procesos. Por esto, el resultado es que ha conducido, en cada uno de estos casos revisados, a notorios fracasos lo cual, evidentemente, no permite sostenerse como categoría de estudio.

### **El teatro popular político**

Esta aproximación que caracterizó el desarrollo del teatro popular en Latinoamérica estuvo estrechamente relacionada con su concepción como un teatro de compromiso político. Ello es parte de la observación que autores y grupos se hicieron respecto de los problemas de sus respectivas sociedades. El término teatro comprometido en sí es vago y se presta a discusión, por lo que aquí sólo se empleará en el contexto práctico en que grupos, autores e instituciones lo utilizaban en esos años.

Lo que se desea en esta sección es constatar que esta tendencia también logró notoriedad, fue amplia y relevante. Sus principios fueron en su época reconocidos plenamente. Su dependencia del hecho teatral europeo, aunque implícita, no fue tan marcada como en la categoría anterior, ya revisada. Además, el desarrollo de ciertos movimientos latinoamericanos logró, a su vez, influenciar a grupos europeos y de los Estados Unidos, como los grupos chicanos y el TEC de Colombia.

El teatro popular europeo con énfasis en lo político, según expresa D. Bradby (1980), ha sido estudiado siguiendo cuatro formas que responden igualmente a una cronología consecutiva. La primera se relaciona con lo que podría denominarse teatro folklórico, que retoma elementos de la preliteratura de sociedades rurales. Se acercó a lo tradicional, a lo ritual y al acontecer mítico de estos pueblos. La segunda es producto de la industrialización y del crecimiento de las ciudades que ésta trajo consigo durante el siglo XIX, lo cual produjo un teatro dedicado a las masas, basado en el espectáculo, lo sensacional y el divismo actoral. Esta fue una época de teatro comercial hecho para los trabajadores europeos, como lo era el music-hall y el melodrama. La tercera forma responde al desarrollo de los medios de comunicación masiva, cine y televisión en especial, que también tuvo una expresión escénica.

En relación a esta última aparece la cuarta forma, la de un teatro nítidamente político y la

del tipo agit-prop, que intentaban acercar el teatro al pueblo, como parte de una lucha por el poder (Ibid, p.1). Esta última categoría es la que mayor proyección tuvo en América, incluyendo a los Estados Unidos. De ella se derivarían las proposiciones más interesantes del teatro popular continental de los años sesenta y setenta.

Este teatro se apoyó en América Latina en el concepto ideológico del pueblo, desdeñó la propuesta romántica de corte cultural, extensionista, y se planteó en la escena -como también en la vida real- ser un arte de intervención en la realidad y servir como instrumento de transformación social.

Al concepto de teatro “para” el pueblo, oponen el de un teatro “del” pueblo. Frente a la cultura tradicional, se presentan como una cultura alternativa. Conceptos importantes éstos que más adelante se volverán a revisar al tratar una proposición para Latinoamérica. Aunque buena parte del teatro político, como ya se ha visto, respondía a una inquietud

intelectual, algunos grupos y autores lograron incorporar al pueblo con éxito y casi todas sus técnicas fueron utilizadas por el teatro popular.

### **Las influencias de Piscator y Brecht**

Muchas de las formas del teatro del siglo XIX fueron empleadas por el teatro en la época de la Rusia revolucionaria, bajo las expresiones de trabajos experimentales que intentaban ser populares. Durante los años veinte y treinta, Europa contempló una proliferación de grupos de tipo político. En la Alemania de Weimar se iniciaron las experiencias de E. Piscator. El Partido Socialista alemán propició espectáculos masivos, profesionales, mientras que el Partido Comunista favoreció a los grupos agit-prop y a un teatro de autor para los trabajadores (Ibid, p. 168). E. Piscator, desde el Teatro Proletario, en Berlín (1920), e inclinado por un teatro revolucionario, previó el peligro que los grandes espectáculos podrían ocasionarle a un proyecto radical y prefirió el estilo documental, el cual permitía absorber los avances tecnológicos necesarios para una escena

moderna y podría ser lo más apropiado, en forma y contenido, para entregar un mensaje profundo.

Uno de los colaboradores de Piscator y que siguió sus pasos, profundizándolos, fue Bertold Brecht. El fue quien continuó el desarrollo de sus teorías así como el trabajo en el escenario, escribiendo y dirigiendo sus propias obras. Aunque su influencia no será recibida sino hasta la década de los cincuenta en Latinoamérica, su proposición del Teatro Epico, elaborada a fines de los años veinte, ha sido el intento más exitoso para hacer participar al espectador, influyendo sobre él sin privarle de su razonamiento. Su idea de movilizar al auditorio a través de un proceso reflexivo y su preocupación para que cada escena surja un “gestus social”, se encaminan en el sentido de una renovación escénica que se asocia al desarrollo de un teatro popular con profundo contenido ideológico y que fue ampliamente aceptado en Latinoamérica, en donde grupos del nivel del TEC colombiano han producido

obras como **A la diestra de Dios padre**, en la cual se continúa la reelaboración de gran parte de estos elementos, como se verá más adelante.

Los escritos teóricos de Brecht, así como sus obras, fueron estudiados por la gente del teatro popular en América Latina e incorporados a sus propios trabajos teatrales, como también en su praxis política. El movimiento teatral Latinoamericano contemporáneo se ha desarrollado cercano a ideologías claramente revolucionarias, y aparentemente, con escasa o nula ingerencia de los partidos políticos, lo que lo diferencia de los grupos europeos revisados. Aunque, igualmente, han efectuado labores de propaganda, ellas se inscriben en su propia ideología y se realizan en lugares en donde la presencia del pueblo está cercana -lo que naturalmente abunda-, y en donde la función de entretenimiento no está marginada de la representación.

## **La experiencia del agit-prop en Estados Unidos**

La década de los años veinte, también fue la que dio la posibilidad para que el teatro de agit-prop entrara en los Estados Unidos. Los desajustes de su sociedad y la crisis del sistema capitalista crearon serios conflictos de clase en los cuales emergieron grupos de inspiración marxista tratando de crear formas culturales sociales. Si se piensa como S. Losgrove (Bradby et al, 1980), que cada filosofía importante tiene sus propias formas culturales y artísticas, los movimientos de agit-prop fueron las formas esenciales que acompañaron al teatro de inspiración marxista de los años veinte y treinta en los Estados Unidos (p.202).

En los años treinta habían más de cuatrocientos de estos grupos en todo el país, pero no estaba lejos el momento de su desaparición. En 1932, muchos de sus promotores se incorporaron a cursos de perfeccionamiento en escuelas de teatro de trabajadores. Nombres asociados al agit-prop

fueron entonces los de Harold Clurman, Lee Strasberg y Clifford Odets. En un concurso de obras organizado por la revista **New Theatre Magazine**, del movimiento agit-prop, resulto ganadora la pieza **Esperando al Zurdo** de C. Odets, la que se convirtió en el arquetipo de una obra de protesta y compromiso social.

En los años cuarenta quedaban muy pocos grupos. La política stalinista aplicada a la escena, de una parte, y la aparición del Teatro Epico por otra, habían colaborado a desplazarlo y a buscar nuevas formas para un teatro político dentro del campo brechtiano (Ibid, pp. 209-210). Con el tiempo, los grupos agit-prop fueron incluyendo elementos populares nacionales hasta terminar siendo absorbidos por las formas imperantes y aún hasta por el teatro de élite.

Para algunos, empero, el agit-prop no desapareció de los Estados Unidos, sino que sufrió una retirada táctica, por cuanto en los años sesenta, como una consecuencia de la guerra de Viet Nam, se crearon nuevamente

condiciones para la aparición de un teatro político. Pero, en esta nueva época, el término tradicional con que se les denominaba ya resultó anacrónico y la escena acuñará el de Teatro de Guerrilla, nombre nuevo para principios remozados.

Esta última denominación, propuesta por P. Bay, dramaturgo de San Francisco Mime Troupe, intentaba canalizar una reacción de los grupos emergentes en contra de un teatro vigente inofensivo, benéfico, ilusionista, que nunca abordaba la realidad. Apoyado, entonces, en el ejemplo e ideas de Ernesto Che Guevara, expuestas en su obra **Guerra de Guerrillas**, pretendió reemplazar lo antiguo por lo nuevo. Los intentos de los años treinta habían resultado ineficaces, los del Living Theatre, Actor Workshop y Off Broadway de los años cincuenta y sesenta aparecieron como empresas audaces, pero inscritos en la misma estructura teatral tradicional e insertos en una sociedad que los absorbía, lo cual no podía

llevarlos a resultados diferentes. (Davis, 1969. pp. 160-161).

Su énfasis estuvo centrado ahora en lo anti-belicista, en lo anti-racial y fue efectuado dentro de la forma de un teatro de las comunidades. En este esquema, quedan también incluidas todas las manifestaciones teatrales latinoamericanas residenciadas en los Estados Unidos, como la puertorriqueña, centroamericana y chicana, las cuales han desarrollado originales formas populares de expresión escénica.

La paradoja de este movimiento agit-prop se cerrará en los años setenta. Habiéndose iniciado en Rusia, pasado a Alemania en los años veinte, llega a Estados Unidos y se desarrolla en los años treinta. Reaparece renovado en los años sesenta y se transforma en un modelo que volverá a Europa, especialmente a Francia, durante los años setenta, tomando alguna de las siguientes formas predominantes, teatro chicano de origen campesino, tipo grupo Bread and Puppet, grupo San Francisco Mime

Troupe o del American Negro. El peligro que corrieron estas propuestas, siempre presente por lo demás, fue el de ser absorbidos por el sistema comercial y transformar sus obras en un producto de consumo, como ocurrió en los años treinta y sesenta.

Si tuviera que hacerse una síntesis sobre la importancia de esta forma de teatro popular, sería necesario indicar que el mismo aflora en aquellas ocasiones en que el desarrollo histórico produce roce de intereses entre la burguesía y las clases populares, el que puede adquirir una dirección tangencial, circunstancial, abiertamente contradictoria. En el primer caso, se derivará una orientación hacia la base tratando de interpretar los gustos populares. En el segundo, serán las propias organizaciones culturales populares las que levanten su proyecto escénico.

La evolución del teatro popular en aquellas tres últimas décadas, además, mostró también una apreciable influencia de los postulados brechtianos, agudizados ahora por un rechazo

al mensaje que controlan los medios de comunicación de masas y por el interés de los grupos populares en establecer sus propias estructuras teatrales.

En este sentido, la búsqueda por la incorporación plena del hombre a su historia colectiva es un hecho netamente brechtiano, expresado en los años treinta en ocasión de definir lo que él entendía por un teatro popular, cuyos principios aún parecen vigentes:

- Ser comprensible con las masas, utilizar y enriquecer sus formas de expresión.
- Adoptar y consolidar sus puntos de vista
- Representar a la parte más progresista del pueblo, de manera que pueda tomar el poder y por tanto ser también comprensible para el resto del pueblo.
- Entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas. Transmitirle a la vanguardia del pueblo que aspira el poder las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder (Brecht, 1970 p.60).

## **El teatro político en Latinoamérica**

En Latinoamérica el teatro político como categoría de la escena popular, fue amplia y comprendió una gran cantidad de autores, grupos y movimientos teatrales. A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, esta orientación comenzó a ser masiva y ya en los años sesenta y setenta sería predominante de la escena popular, a partir de los cual se transformó en una de sus características más resaltantes. No obstante la cantidad de grupos que realizaron teatro político, no se ha conocido aun un intento por estudiar sus variaciones.

Lo que a continuación se expone, será una ordenación de estas expresiones, poniendo de manifiesto los principios que subrayan la actividad teatral de autores y grupos considerados ampliamente populares.

Las propuestas de autores incluyen a figuras de larga tradición en el teatro sociopolítico, como César Rengifo, venezolano, que en esos años pensaba que Latinoamérica “tiene que ser un arma de combate que ayude a

la revolución....Debe ser un teatro al servicio de estas luchas, sin que deje de tener una alta calidad estética” (Espinoza, 1975, p. 82). Igualmente ilustrativo resulta el caso del dramaturgo Norman Brisky, director del grupo de Octubre, en Mar del Plata, que entre los años 1970 y 1974 desarrolló actividades teatrales en barrios obreros y “villas miseria” de la capital y la provincia argentina, realizando un teatro de estrecha vinculación con agrupaciones de la base peronista. Estas piezas denominadas “políticodramas”, buscaban “promover una toma de conciencia política, que desemboquen en la acción”, colocando el teatro al mismo nivel que la política, confundiéndose ambas en un mismo hecho, “se trata de que los trabajadores tomen el poder. El teatro entonces contribuye a esclarecer problemas, tomar posiciones y definir caminos de lucha” (García Candini, 1977, p.220-2; Monleón,1978, p. 68).

En este sentido, el teatro popular se relacionó estrechamente con el momento político coyuntural, y por ello su labor fue

efímera. El grupo Octubre tuvo que terminar sus presentaciones y Brisky se vio obligado a salir al exilio, amenazado por los escuadrones del grupo derechista Triple A.

Otros autores como Enrique Buenaventura (1970), director del Teatro Experimental de Cali (TEC), opinaban que el teatro popular contenía una fuerte dosis de politización que le permitiría iniciar una subversión artística al sistema o a la conciencia y conducta de sus víctimas. Por ello, el teatro popular no podría definirse según una determinada audiencia o temas específicos, sino que tenía como única alternativa la de “adueñarse de sus propios medios de producción, desarrollar sus productos artísticos y comunicativos directamente” a una amplia audiencia, por cuanto “la deformación colonial nos concierne a todos de diferente manera” (p.151-5). Estos factores importantes en una escena popular, eran necesarios pero no suficientes, en una completa formulación de su concepto, como se verá más adelante.

Para Nicolás Dorr (1973), jurado del Premio Casa de las Américas en 1973, una obra popular quedaba definida exactamente al dirigir censuras al mundo burgués, estar destinadas a los sectores más humildes, al tratar sus problemas, utilizar formas expresivas adecuadas -no necesariamente desarrolladas- y tratar temas vigentes en el continente. Para Dorr, la unión de los sectores más humildes y su toma de conciencia de los problemas nacionales, deberían producir una reacción de rebeldía, mezcla de manifestación, de panfleto y de un teatro al que los obreros “con su utilización política” enriquecían para convertirlo en un gran drama de agitación (p.104-5).

Finalmente, uno de los escasos investigadores del teatro popular latinoamericano, D. Piga (1978), ya mencionado antes, expresaba que éste era una combinación de entretención y transformación social, es decir, un teatro vital, el cual no sólo se limitaría a analizar e interpretar la realidad sin mayor

perspectiva (con lo cual carecería de vitalidad), sino que por el contrario, “debe transformar al hombre, transformar la historia ... el público va al teatro a entretenerse, no busca concientización, educación, transformación. Todo eso lo recibe sin buscarlo y sin darse cuenta (p. 18, 23).

### **La experiencia del grupo Cleta (México)**

Igualmente, resultará ilustrativo reseñar la experiencia del grupo Centro de Experimentación Teatral Artística (CLETA), que surgió en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1973, sus miembros ocuparon el Foro Isabelino como una forma de protesta hacia la orientación teatral nacional imperante. Producto de esa confrontación surge CLETA. La crítica al sistema estaba orientada a descalificar la censura, producir ruptura con el movimiento oficial, promover la creación de teatros para el pueblo y combatir la infiltración cultural proveniente de los Estados Unidos. Proyecto ambicioso que muchos condenaron al fracaso. No obstante, en su primera etapa

formativa, el CLETA sale adelante y una de sus primeras acciones fue la de relacionarse con sectores obreros, campesinos y estudiantiles. Es decir, unirse a lo que ellos han llamado el sector “tradicionalmente marginado de la cultura”. De esta forma se fueron creando unidades culturales descentralizadas en las áreas populares, que con el tiempo confluían en encuentros y festivales.

Fue justamente el CLETA y la organización chicana Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), quienes en 1974 organizaron junto a las pirámides de Teotihuacán y Tajín, un Festival de Teatro Chicano y Latinoamericano Alternativo, cuyo lema fue: “Un Continente, Una Cultura, por un Teatro Libre y por la Liberación”. El festival tuvo un marcado carácter político, de orientación socialista y reunió a diferentes grupos provenientes tanto del sur del continente como de las áreas chicanas de Estados Unidos.

A pesar de las aparentes diferencias ideológicas entre los grupos presentes en el

festival, todos estuvieron unidos en lo que denominaron un “trabajo contra el imperialismo y por nuestra verdadera cultura y verdadero teatro”. De esta forma, el evento se convirtió en un gran laboratorio del nuevo teatro latinoamericano.

Quizás, sea este el ejemplo más claro y contundente de los presentados aquí sobre un teatro popular con énfasis en lo político, y tal vez, sea también esta la misma causa por la cual estos grupos chicanos parecen haber ejercido una cierta influencia en el movimiento teatral europeo, como lo ilustran los casos del International Centre of Theatre de Peter Brook, en Londres, quien en 1973 realizó trabajos conjuntos con estos grupos, o bien como el grupo alemán Teatro Socialista de la Calle, que reconoce seguir también un modelo similar al del Teatro Campesino (Baggy, 1968, p. 17-25; Shank y Shank, 1974, pp. 56-79; Huerta, 1977, pp. 45-58).

En 1979, el CLETA realizó su primer congreso. Allí se definió su forma de trabajo en pro del rescate

de los valores culturales nacionales de la siguiente forma: contribuyendo al desarrollo de la conciencia de clases y a la organización política del grupo, “No somos brazo cultural de ningún partido político, llevamos una política de frente entendiendo como tal la participación de diferentes corrientes de izquierda que adoptamos como objetivo común y fundamental la construcción de la revolución socialista”. (Galich, 1980, p. 55-6).

La base de esta formulación residió en relacionar el hecho teatral con los procesos sociales y políticos de cada país, insertándolos en un proceso de liberación, por lo cual deja de ser un producto estético que se limita a mostrar una realidad inmediata para cumplir, además, funciones de concientización, agitación y organización de la lucha política. Desde esta perspectiva, el análisis de la realidad fue efectuado siguiendo lineamientos marxistas, como lo expresó el documento sobre Teatro Popular del Festival de Manizales (1973) que propuso como definición una en la cual el teatro popular era “todo aquel que, señalando

el enemigo principal, se inserta en los procesos revolucionarios y participa en las luchas de clases con la ideología del proletariado y demás clases revolucionarias, ayudando a la transformación de la sociedad” (p.1-7). El teatro popular necesitó de un lenguaje adecuado a estos principios, líneas de trabajo funcionales (ambulante, colectivo, y abierto) y adoptó el método de la creación colectiva como preferente, sin desdeñar el texto escrito que fuera útil a sus objetivos.

Tal es, esta aproximación al teatro popular en América Latina. Con mayor o menor variaciones, la escena popular se movió dentro de una concepción latinoamericanista, unitaria, combativa, absorbiendo gran cantidad de principio brechtianos, especialmente en aquello de llevar entretención al pueblo y compartir con los sectores marginales una experiencia teatral. Además, se manifestó políticamente claro y explícito, aún cuando su relación con partidos políticos fue débil y la mayor parte de las veces se produjo en forma indirecta. Mas, en todos los

casos, su respuesta fue esencialmente teatral, dentro de marcos estéticos comprometidos con la transformación de la sociedad. En eso estribó su politización, en eso su actitud radical y en eso su búsqueda revolucionaria.

### **El teatro de los barrios de Venezuela**

En Venezuela, el hecho que la constitucionalidad democrática de Venezuela se interrumpiera en 1948, tendió a robustecer la corriente del teatro popular. En 1951, se fundó el grupo Máscaras, impulsado por un grupo de intérpretes comprometidos que encabezó el mismo Cesar Rengifo. Este grupo puso en escena obras de contenido social y político que eran llevadas a los barrios, cárceles y recintos sindicales. Era ese un tiempo difícil, con otro gobierno dictatorial, lo que les obligó a hacer un teatro metafórico, pero ideológicamente claro, cuyo objetivo, señalado por el propio Rengifo, era el de "llevar al pueblo la necesidad de combatir la tiranía" (Espinoza, 1975, p.81).

Otras de las experiencias que se inscriben en este concepto del teatro popular la

constituyó el denominado Teatro de los Barrios, en Venezuela. A fines de 1970, y por iniciativa de Carlos M. Suárez Radillo, quien ya había tenido un proyecto similar, logró el respaldo oficial de cinco instituciones del Estado que firmaron un convenio para realizar este proyecto (INCIBA, Fundateatros, Instituto Nacional de Capacitación y Recreación de los Trabajadores, INCRET, y Secretaría Nacional de Promoción Popular dependiente de la Presidencia, que en ese momento era de inspiración socialcristiana).

El objetivo del Teatro de los Barrios era el de crear actividad teatral “en las comunidades populares que se convierta en el eje de un amplio movimiento de culturización mediante la participación de dichas poblaciones marginales” (Suárez Radillo, 1978, p.352).

La idea subyacente en este esquema era la “promoción popular”, tan en boga en la ideología socialcristiana de aquellos años en Latinoamérica. Esto significaba producir un acercamiento a las capas marginales a través de la cultura para

transformarlas y crear una conciencia colectiva de sus problemas y una conducta positiva en la solución de los mismos. El teatro en este caso se convertía en un instrumento de penetración cultural, como lo recuerda su autor: “concebimos el teatro como un valioso instrumento de acción y capacitación social de los sectores marginados y como vehículo de mensajes y escenarios ejemplarizantes de los valores básicos del hombre y de la sociedad” (p.352).

El trabajo se efectuó en doce barriadas y consideró un repertorio de obras clásicas (Cervantes, Moliere, Shakespeare), grandes autores universales (Pirandello, Casona, Gogol, O'Neill), autores latinoamericanos (Dragún, Carballido, Cuzzani) y autores venezolanos (Rengifo, Michelena, Guinand), además de incluir obras infantiles, títeres y lectura de poemas.

El balance de su primer año de realizaciones era positivo, concretaron doce estrenos que fueron puestos en escena por once grupos comunitarios, contando con treinta y siete personas en su producción. También era

un éxito el haber logrado reunir y hacer funcionar a cinco instituciones oficiales en torno a un proyecto de teatro popular. Mas, en los últimos meses de la fase piloto del proyecto cambiaron las cosas: apareció la indiferencia de los organismos, la falta de cumplimiento en los compromisos económicos y la burocratización administrativa que atentaron contra su continuidad.

Tal vez, lo más grave de todo fue que al abrirse un medio para la expresión y comunicación popular, comenzaron a manifestarse sus problemas locales y el teatro se transformó en el canal de expresión crítica y renovadora de una situación social insostenible. Esto, naturalmente, lastimó intereses del gobierno que ejercían el poder y mantenían el proyecto, lo cual trajo consigo presiones y limitaciones que obligaron a sus autores a abandonarlo.

Quienes pensaron desarrollar un auténtico teatro popular y un generador de nuevas formas de comunicación y apreciación

cultural tuvieron que claudicar ante la evidencia de una realidad que no pudieron superar, la cual ellos mismos constataron al expresar que “a lo sumo ha fracasado un sistema que, aunque teóricamente preconiza la participación del pueblo en las decisiones, en la práctica pretende limitar esa participación ... imponiéndole al pueblo valores, predeterminados también, que no tienen por qué ser necesariamente los suyos” (Ibid., p.362).

### **El exilio y la resistencia: dos caras del teatro popular latinoamericano**

Durante los años setenta queda patente en el teatro de América Latina la existencia de una expresión escénica que efectúa sus propuestas afectada fuertemente por las circunstancias políticas que hasta ese entonces han estado ocurriendo en el continente. Estas son principalmente el exilio y la resistencia del teatro ante el apremio de regímenes dictatoriales. Este hecho que hoy en día, con la vuelta a la democracia de muchos países del continente y otros en vías de serlo, se ve tan evidente,

pareciera que no lo fue tanto para algunos sectores de la crítica teatral latinoamericana, como se verá más adelante. Bastaría para confirmar esta apreciación el remitirse al Seminario sobre Teatro Latinoamericano efectuado en 1977 (Colombia), en donde estos temas figuran explícitamente como parte de la agenda a discutir. En aquella oportunidad quedaron señalados los hitos fundamentales de un teatro chileno, argentino, brasilero y uruguayo, que no muchos años atrás representaron lo mejor del teatro continental y que en la década del setenta efectuaban su trabajo desde el exilio. Lo mismo ocurrirá algunos años después en ocasión del Encuentro de Teatristas Latinoamericanos (La Habana, 1981), evento en el cual el tema del exilio ocupará un capítulo destacado en gran parte del teatro de los países de la región sur del continente y de Centroamérica (Seminario, 1977, p.64; Miller, 1981, pp.85-88).

El tema adquirirá mayor relevancia aún cuando se realizó el Congreso Mundial del

Teatro, auspiciado por el Instituto Internaciobnal del Teatro (Madrid, 1981), evento en el cual surgió la necesidad de llamar al Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano en el Exilio (Suecia, 1983), el cual se realizaría luego de una reunión preparatoria especial en América Latina (Nicaragua, 1983). Con esto, el tema adquiere un manifiesto reconocimiento, nivel y trascendencia internacional, a la vez que se afianza como un hecho teatral indisoluble de la realidad escénica de América Latina (Rodríguez, 1982, p.64; Miller, Ibid. ).

Estos hechos no sólo reflejan la relación que este teatro tiene con los problemas de la sociedad latinoamericana, sino que además - siendo esto tal vez lo más interesante a destacar-se convierte en un receptáculo de las tensiones sociales y políticas de ese instante. Estos aspectos son, ciertamente, controversiales y discutibles para muchos estudiosos del teatro latinoamericano. Tal vez sea por ello que algunos no lo reconocieron en su oportunidad y no lo harán nunca. Otros, aunque tardíamente,

han debido aceptar la evidencia de un teatro en el exilio, como lo muestra el caso de Frank Dauster (1980), estudioso reconocido del teatro de América Latina quien sólo en 1980, en un recuento del teatro de los años setenta, vendría a destacar su existencia:

For many of Latin America's most famous dramatists the 1970s have meant exile ... The repressive governments of many nations have no interest in seeing their own inanities and cruelties reflected on the stage (p.244).

El exilio, como recurso político o cultural, es simplemente el destierro, permanente o temporal, de una persona impuesto por parte de un gobierno y basado en razones de conveniencia ideológica. Esto traerá aparejadas consecuencias sociales, económicas y artísticas. Históricamente, el exilio se reconoce en el teatro desde el tiempo de los griegos, época en la cual se le denominó ostracismo. En la situación de América Latina, lo frecuente ha sido que el exilio se presente por motivos políticos, fundamentalmente, debido a que el origen de la mayor parte de los problemas en el continente se

centra en sus desajustes sociales y políticos, aun cuando también esto pueda transmitirse por extensión a las esferas económicas y culturales, generando exilios de origen más específicos. Con el tiempo, no obstante, la distinción inicial entre uno y otro parece disiparse y se hace francamente indefinible.

El mismo razonamiento podría aplicarse para explicar el teatro denominado de la resistencia, que como su mismo nombre lo señala, es una expresión teatral de reacción ante los problemas sociales y políticos que confrontan los países de América Latina, pero realizado desde dentro de sus propias fronteras.

El teatro de la resistencia es ampliamente conocido en Europa. Se podría recordar por ejemplo el teatro francés, el cual durante la ocupación del nazismo en la II Guerra mundial debió representar obras en códigos e imágenes que llamaban la atención sobre la situación presente, pero que eran entendidas sólo por su audiencia y no por las autoridades, como lo ilustra la obra **Las Moscas** de J. P. Sartre.

Idéntica situación ha ocurrido en Latinoamérica con el teatro de las dictaduras militares de los años setenta, uno de cuyos ejemplos más claros lo constituyó el teatro argentino, en donde florecería un significativo teatro de la resistencia que se denominó Teatro Abierto, considerado como el fenómeno teatral más importante de la escena contemporánea argentina, el cual se examina en este mismo volumen.

Ambos generados a causa de los graves problemas sociales y políticos, su común denominados, se diferencian entre otras cosas, en el lugar en donde se producen sus propuestas escénicas. El teatro del exilio se realiza fuera de las fronteras del país y el teatro de la resistencia, dentro del mismo. Entre sus diferencias se encuentra su temática, tratamientos escénicos y perspectivas de su discurso teatral. En América Latina surgen dos períodos distintivos que dividen a los países en torno al exilio y la resistencia en el teatro moderno. El primero, data de fines de la Segunda Guerra mundial y afectará especialmente a los países de Centro

América y el Caribe. El segundo período ocurre en la década de los setenta y se relaciona particularmente con la región sur del continente.

Ejemplos del teatro del exilio más antiguo son las propuestas, por ejemplo, de un dramaturgo guatemalteco poco divulgado, Manuel Galich (1913-1984), quien desde Argentina y Cuba plasmaría una rica obra, tan popular dentro de su país que tendría incluso fuerte incidencia en el desarrollo del teatro guatemalteco contemporáneo. El caso del teatro chileno es otro ejemplo que puede destacarse en el ámbito escénico de los años setenta, aunque naturalmente el tema se aborda desde una época y perspectiva diferente, como se verá a continuación. Ambas propuestas, han sido considerados relevantes por la crítica teatral de América Latina.

### **El teatro chileno del exilio.**

A diferencia de Centro América, el desarrollo político de Chile muestra una relativa estabilidad democrática durante gran parte del presente siglo. Esto ayudó a que muchas

actividades e instituciones culturales se desarrollaran ampliamente. Es así que desde los años cuarenta surgirá un fuerte movimiento escénico centrado en sus institutos universitarios que hasta 1973 lo llevarían por una interesante senda de búsqueda, experimentación y acercamiento a su audiencia con expresiones de indudable calidad, tanto en lo que respecta a su dramaturgia como a puestas en escena.

La situación cultural chilena, sin embargo, a partir de 1973 se dividirá indiscutiblemente en una expresión interna y otra externa. Estas dos expresiones producirán su discurso teatral en contextos sociales completamente diferentes, aunque tendrán siempre en común los rasgos de su nacionalidad chilena, casi sin excepción. En el interior del país, carente de un ambiente democrático, se produce una visible restricción de la expresión teatral, especialmente durante los primeros tres años del gobierno militar (1973-1976).

El teatro chileno en el exilio sigue también un patrón de continuidad y aislamiento, en este

caso de su raíz cultural, que se evidencia en un masivo número de artistas y por una amplia e importante producción dramática. Se estima, en este aspecto, que no menos del 25% de los artistas y técnicos del teatro chileno se encontraban en situación de exilados durante la década del setenta. Su producción dramática, igualmente, ha alcanzado un reconocido alto nivel, como lo destaca O. Rodríguez B., jurado del concurso de Casa de las Américas en 1978, en donde el número de obras presentadas por autores chilenos residenciados en el extranjero alcanzó al 21% del total de piezas presentadas a dicho certamen. Esto es lo que ha inducido a pensar que la dramaturgia chilena más fecunda de la década del setenta se encontró fuera de su país, en el exilio.

Además, se debe poner en evidencia la aparición en corto período de una nueva generación de autores desarrollados en el exilio, entre los que se puede mencionar a Oscar Castro con gran éxito en Francia, Antonio Skármeta en Alemania Federal y Jaime Miranda, considerado

igualmente dramaturgo venezolano, entre otros, quienes han emergido enriqueciendo su cultura nacional y acercando sus propuestas a inquietudes de una audiencia más amplia.

El origen de esta expresión se remonta a las acciones emprendidas en la esfera teatral por el gobierno popular del Presidente Allende. En aquellos años, tanto el teatro independiente como el universitario y los grupos populares se plantearon en la escena nacional los problemas sociales y las alternativas de cambio de su sociedad.

Aunque la política cultural del gobierno de la Unidad Popular no parece muy definida, se trató de evitar o re-editar las experiencias del Frente Popular de los años cuarenta, cuyas realizaciones condujeron a un consumo cultural de las capas medias capitalinas, a través del teatro universitario y otras instituciones culturales que cumplieron un ciclo de auge y desgaste.

Ahora la institucionalidad cultural fue abierta a las manifestaciones artísticas del

pueblo, como lo ilustran el teatro universitario reformado, una treintena de compañías independientes y un movimiento de teatro aficionado que sobrepasó los 600 grupos en todo el país.

Luego del golpe militar, en Septiembre de 1973, la mayor parte de este movimiento fue literalmente aniquilado, las universidades fueron intervenidas, perdiendo su tradicional autonomía e iniciándose un período denominado de contra-reforma.

El Teatro de la Universidad de Chile fue intervenido militarmente, luego cerrado por medio año. De aquí en adelante sería una empresa de producción teatral, de carácter oficial, con fuerte énfasis nacionalista, representante de la nación y subvencionado por el gobierno militar. Este ha sido, sin duda, el intento más serio por hacer surgir una cultura afín con la ideología militar que impulsa "expresiones artístico-culturales de neto carácter nacionalista y de recuperación de valores tradicionales" (9), como lo expresa un documento de la Central

Nacional de Informaciones, órgano oficial del gobierno militar, en relación al teatro, en 1979.

Las estadísticas sobre producción teatral en el período 1974-1980 son alocuentes al señalar la puesta en escena de sólo 70 obras chilenas, de las cuales 19 son reposiciones, junto a 106 piezas universales y a 71 musicales-café concerts. El teatro nacional en estos años baja por primera vez del 20% en obras de autores nacionales. Esta situación se asemeja a la acaecida en los años sesenta cuando el impacto de la televisión produjo uno de los momentos más difíciles para el teatro chileno. El número de grupos descendió desde 1973, de una treintena a no más de seis a inicios de los años ochenta.

Este panorama deja una visión desoladora del teatro chileno, la cual además se vió aparejada con prisión, encarcelamiento de artistas en campos de concentración, desaparecimiento de muchos de ellos, censura a las obras y el obligado exilio.

Entre los dramaturgos cuya obra se realizó fuera de Chile destacan S. Arrau (Perú),

S. Lidid Céspedes (Gran Bretaña), A. Sieveking (Costa Rica), J. Díaz (España), J. Silva (España), H. Medina (Gran Bretaña), V. Carvajal (R.D. Alemana), R. González (Canadá), A. Cozzi (Francia), C. Cerda y A. Skármeta (R.F. Alemana), E. Malbrán (Noruega), J. Miranda (Venezuela), entre otros autores reconocidos.

A pesar de este evidente movimiento escénico, su estudio aún en el mismo Chile ha sido inexplicablemente muy limitado, sino omitido, como lo muestra el trabajo realizado por un grupo de investigadores de la Universidad Católica de Chile y de la Universidad de Minnesota (1982) que en su análisis del teatro chileno entre los años 1973-1980 excluyen totalmente a este exilio teatral, o bien se le menciona en forma implícita, no expresa, como lo han hecho L. Lyday y G. Woodyard quienes al presentarlo enfatizan sólo lo que les parece su carácter radical.

Estos investigadores ni siquiera atisban en ahondar sobre su origen y trascendencia, el descubrir nuevas realidades humanas o los

mecanismos de la libertad y las posibilidades de comunicación entre pueblos, todos los cuales han preferido estas expresiones amplias a un autoritarismo estrecho.

### **Las categorías del teatro popular de Augusto Boal**

Efectuado sobre su propia experiencia teatral en los años sesenta, preferentemente en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, esta teorización sobre el teatro popular da cuenta de una generalización para América Latina. Tal vez, lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurrió en aquellos años. Por esto, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en la región, en una forma bastante consistente y para este período precisamente.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus

categorías adopte el principio de Brecht según el cual “el pueblo debe ser destinatario de todo arte”, de los cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez, 1968, p.59). Por esta razón, el esquema que Boal aplica es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad, cuyo artista más próximo era el propio Brecht y cuyo teórico más prominente fue W. Benjamín.

El punto de partida de las categorías, es la definición del teatro como una “arma” eficiente en el campo político. El teatro, entiende Boal (1974), aunque no trate temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para élites o sectores minoritarios. La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo (p.9). Por tanto, en la visión de Boal, el teatro debería ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana.

Su libro **Categorías del Teatro Popular** fue escrito en Brasil, en 1970. Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. Su enfoque del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros teóricos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano- han sido reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo.

Para determinar las categorías del teatro popular, Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los

propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo : 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

### **El teatro del pueblo y para el pueblo**

Esta categoría fue la que Boal define como eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. Su destinatario es el pueblo mismo. Es efectuado por profesionales (actores, directores, dramaturgos y técnicos) y corresponde, en general, a espectáculos que reúnen a grandes concentraciones de trabajadores, en sindicatos,

calles y plazas. Sus temas no tienen restricciones, siempre que sean realizados desde una perspectiva de transformación permanente, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.

No obstante, son prioritarios también en este teatro los temas sociales, representación de clásicos y espectáculos folklóricos y de fiestas de carnavales. Los temas en que el teatro popular parece no incursionar son los tipos existencial, de neurosis o psicológicos, en donde la sociedad es mostrada según una perspectiva subjetiva de un personaje, así como triángulos amorosos, que lo igualaría con el teatro convencional -burgués, según expresa Boal-. En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

a. **El teatro de propaganda**, heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un

teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueó naval a Cuba).

b. **El teatro didáctico**, que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

c. **El teatro cultural**, referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación.

### **Teatro del pueblo para otro destinatario**

Esta categoría fue elaborada para incluir a todos aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Refiriéndose al teatro de resistencia que existió durante la ocupación nazi en Francia y que presentó obras como **las Moscas** de J. P. Sarte, o **El deseo atrapado por la Cola** de Picasso, Boal mostraba que éste era un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro, incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto este en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal (1972) subraya, no sea presenciado por el pueblo, “la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo” (p.21), con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos

grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina.

Para Boal, el llamado público burgués contiene sólo al 10% de los burgueses, el resto son aspirantes a serlo, es decir, son bancarios (no banqueros), estudiantes, profesores, profesionales liberales y otros que aceptan los principios políticos o filosóficos de la burguesía, pero no disfrutan de sus ventajas, “piensan como burgueses, pero no comen como burgueses” (Ibid, p.22). Estos grupos posiblemente transmitan las ideas de la burguesía, pero evidencian su contradicción fundamental en el diario vivir.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro **implícito** es aquel en el cual no se revelan de inmediato, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular. Constituirían lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”, como el ejemplo ya

revisado de la resistencia francesa o la pieza **El Mejor Alcalde, El Rey** de Lope de Vega, referida al tema de la justicia, **El Inspector General** de Gogol, que analiza el problema del poder y **El Círculo de Tiza Caucasiense** de Brecht, referido al problema de la propiedad de la tierra.

El teatro de contenido **explícito** es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial, como sucedió en ocasión de la Feria Paulista de Opinión, en 1968, en la cual seis dramaturgos presentaron obras breves, junto a cantantes y pintores en un espectáculo que se convirtió en un verdadero juicio a la dictadura militar, siendo censurado.

### **Teatro de la burguesía contra el pueblo**

Esta es la categoría que patrocinan las élites dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los

programas de televisión, series y teatro tipo Broadway que se presentan en la calle Corrientes de Buenos Aires, Avenida Copacabana de Río de Janeiro, Chacaíto de Caracas y teatros similares en el resto de Latinoamérica.

En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión. En estas series el pueblo siempre está presente, pero en forma pasiva y subalterna. Esto permite que se produzca una penetración ideológica que es la que le da el carácter político a la escena.

### **Teatro por y para el pueblo**

Esta categoría surgió luego de una violenta represión en Brasil, en 1968, tras el segundo golpe de estado, que hizo imposible la realización de espectáculos populares propiamente tales. Por ello, se hizo necesaria la adopción de una nueva categoría en la que el pueblo mismo hiciera teatro y no se limitara a recibirlo o consumirlo.

Este fue el Teatro Periódico, en el cual el espectáculo se hace por el pueblo y para el pueblo. Teatro creado para ser hecho en épocas de crisis sociopolíticas, prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus objetivos se encuentran los de desmistificar la pretendida objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar.

El teatro-periódico estimuló la formación de grupos teatrales entre estudiantes y obreros. Experimentando con técnicas de creación colectiva y otras sobre análisis visual, se abordaron los más diversos problemas. Todos ellos eran presentados como “ediciones” de una forma teatral que se utiliza esencialmente como medio de comunicación social.

Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas diferentes para dar a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes.

-Lectura simple

- Improvisación sobre noticias
- Lectura con ritmo y música
- Uso de medios audiovisuales
- Lectura cruzada de noticias
- Escenificación de contexto, y
- Noticias fuera de contexto.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

Esta es, en resumen, la propuesta de Augusto Boal sobre caracterización del teatro popular. Partiendo de las definiciones de lo que debe ser popular y antipopular, conformó cuatro categorías generales que ordena de diferentes formas según función -propaganda, didáctico y cultural-, contenidos -explícitos e implícitos-, destinatarios -pueblo y burguesía- y agentes de realización - profesionales del teatro, aficionados y todo el pueblo-. En forma secundaria, cada categoría y subcategoría

tienen sus propios objetivos e incluso, temas específicos que se relacionan con la perspectiva popular propuesta. En parte, estas categorías son precisas y en otras, difusas y elusivas. Con todo, esta caracterización es la que mejor da cuenta y clasifica al teatro popular, pero como se discutirá en detalle a continuación, este recuento está abierto a observaciones y rectificaciones.

### **Los factores que intervienen en el teatro popular latinoamericano**

Es indudable que todo el esquema hasta aquí, está basado en valiosas experiencias que no deben obviarse. De ahí devienen los diferentes puntos de vista, ejemplos y expresiones que, en general, pueden ser extendidos a todo el continente, pero que al mismo tiempo, evidencian cierta falta de un referente teatral más amplio. En este sentido, no deja de tener razón J. Monleón (1978) cuando al entrevistar al propio Boal sobre este tema, le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica

(p.75). Este hecho, que no desmerece su valor conceptual pareciera limitar, sin embargo, el alcance de la propuesta.

### **La ideología**

Igualmente, y al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se deslizó por canales ideológicos y artísticos más bien estrechos, dejando un vacío sobre cómo enfrentar la situación futura del continente, con toda la dinámica social implícita, que no ha sido, ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que ha intentado realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un horizonte de tiempo más extenso y sostenible, es esencial tener presente que estas formulaciones han sido concebidas en una determinada coyuntura -tanto escénica como histórica, social e ideológica.

Por ello, sus creaciones si bien reflejaron una realidad determinada, realizada

teatralmente de la mejor forma posible, ideológicamente se sostiene en códigos un tanto difusos, para prevenir posibles censuras o represión, como es el caso del teatro colombiano y centroamericano de las últimas décadas, el teatro popular chileno de fines de los años setenta o el Teatro Abierto argentino de los años ochenta.

En este sentido, sería bueno precisar que el teatro popular, aunque sea definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización ideológica unívoca y principal, sino que es más bien una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asida al pueblo en un contexto histórico más o menos preciso.

Además, tampoco supone la realización de una vez de un teatro militante, como pareciera sostener Boal, sino que pasa por diferentes etapas de crítica y cuestionamiento social, cultural e ideológico, extremando las posibilidades que le brinda un sistema particular y específico. Pero, por sobretodo, se

encuentra inmerso en un ambiente de estímulos y acciones de la vida común y corriente de las comunidades de un país o región.

### **El folklóre**

En lo relativo al folklore y a su expresión escénica, es donde estas observaciones pueden llegar a ser más profundas. Para Boal, manifestaciones como las del carnaval carioca o de la música de samba, corresponden a una expresión escénica “del” y “para” el pueblo, que cumplen una función eminentemente cultural. Aquí se evidencia la necesidad de diferenciar de una parte, su manifestación actual, con toda la influencia transculturizadora, de manipulación comercial y su origen ritual, de otra, tal y como puede ser recogido por la tradición del pueblo mismo. Debe quedar claramente establecido que todo folklore es popular, pero no todo lo que se presenta envuelto como popular responde a un determinado folklore.

Explica Boal que los espectáculos folklóricos pueden ser “un buen entrenamiento

para el pueblo”, aunque si su contenido no es claro, este puede ser fácilmente transformado por los medios de comunicación de masas. El ejemplo del carnaval carioca es la mejor expresión de esta desviación cultural. El gobierno nacional apoya su realización otorgando facilidades administrativas y apoyo económico a las escuelas de samba. El carnaval se transforma en un aliviador de la tensión social al permitir que el pueblo durante tres días transgreda normas, leyes y costumbres. Pero, luego, se restablecerá el orden y la ley. El costo de este carnaval es la manipulación del hecho popular y la censura de sus temas de protesta. Es decir, como explica N.G. Canclini (1982). en la transformación de esta fiesta se manifiesta la utilización económica e ideológica de un hecho cultural.

### **Los sectores sociales medios**

La segunda categoría del teatro popular de Boal, tiene como destinatario a los sectores medios. Esto merece también una mayor precisión. Aún con todas las dificultades que

presentan las sociedades latinoamericanas para ser estudiadas en clases más o menos típicas, es posible diferenciar al menos tres tipos: (a) una clase que podría denominarse como burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias y el lucro, entendiendo por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias y lucro, tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción. (b) el sector medio, que lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales, medios y otros que se ubican entre la burguesía y los trabajadores, que constituye el tercer tipo, (c).

Los sectores medios, que tuvieron gran crecimiento cuando se desarrollaron las ciudades en América Latina, asumen preponderancia y peso desde comienzos del siglo XX, cuando movimientos como la Revolución mexicana, la agitación política de los años veinte y treinta en Chile, la subida de Irigoyen en Argentina en 1916, la aparición de

movimientos políticos populistas como el APRA peruano y luego, la emergencia de una corriente socialdemócrata, los adhiere a su proyecto en la lucha por el poder. Su característica de no tener claros intereses de clase los hace oscilar constantemente. Pero, en un contexto de crisis económica o social, como la ocurrida en los años setenta en Latinoamérica, estas capas medias resultan implacablemente desmerecidas, pierden gran parte de su esfera de poder, sale de sus manos “el destino nacional” y deben sumarse a las corrientes que se abren en otros sectores que ejercen el poder.

Estas precisiones tienen importancia en los fenómenos culturales y en las manifestaciones populares. De un lado, señalan con claridad el terreno en el cual se abona el concepto de anti-pueblo de Boal, y de otro, permiten observar las limitaciones de cada una de estas capas frente a las expresiones del teatro. Las capas medias, interesadas en un desarrollo cultural, antagonizan a la burguesía con sus gustos

esencialmente chabacanos. Pero, igualmente, su apatía y pasividad cultural es campo fértil para la colonización cultural.

Tal vez, lo más importante de estos sectores lo constituya su acción como centro de poder en las instituciones públicas, es decir, como responsables de la administración burocrática de la cultura, lo que hasta cierto punto se puede presentar como una forma concreta de afirmación cultural propia, más o menos cohesionada. De la evaluación de estos factores, así como de la profundización de los mismos, depende en gran medida el abrir una audiencia válida para el teatro popular y la inclusión de profesionales e intelectuales que provienen de este sector. De esta forma, las características de cada clase sugieren una actitud cultural que puede indicarse como de cercanía, alejamiento o de relación estrecha con lo popular.

### **Lo anti popular**

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila a ésta, por

una parte, a los espectáculos comerciales imitación de Broadway y por la otra, a las obras que se presentan a través de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. En realidad, a pesar de ser dos ejemplos diferentes, están muy relacionados.

En efecto, los medios de comunicación masivos, por su elevada inversión y por el alto impacto que provocan en su audiencia (independientemente de su valor estético), han tenido en América Latina el efecto de absorber al teatro tradicional, convencional, de élite. En este esquema no queda espacio para la experimentación ni para lo popular. De hecho, a partir de los años setenta, las innovaciones teatrales y las corrientes experimentales comienzan a desaparecer de la escena.

Debido a esta fuerte influencia de los medios de comunicación de masas, aún el mismo concepto de cultura popular es puesto en discusión. Los medios, con su impacto avasallador preconizan una cultura popular de tipo cuantitativa, estadística, replanteando la

forma de hacer teatro y la manera de abordar a las masas. Accesibilidad y comprensión por las masas, son categorías de primera importancia para este nuevo campo que se va abriendo.

Es importante reconocer, no obstante, el poder de los medios masivos como una institución cultural y poner en adecuado lugar la utilización ideológica que se hace de ellos. En la sociedad moderna, los medios de comunicación masiva son importantes. El ejemplo que cita H. Eco (1965), del hombre que entona una melodía de Beethoven porque la ha escuchado “popularizada” en la radio, representa, sin duda, un acercamiento al músico que en otros tiempos estaba reservado sólo a las clases privilegiadas, algunos de los cuales también lo gozaban en forma superficial.

Aún con estos problemas descritos para la televisión, su incorporación como expresión escénica no debiera hacerse renunciando a pretensiones artísticas o sociales. No se puede asumir una posición popular sobre conceptos

rígidos, sino adoptando criterios amplios, como enfatiza Brecht al poner en claro que “el pueblo entiende formas innovadoras de expresión, aprueba puntos nuevos de vista, supera las dificultades formales cuando estas reflejan sus propios intereses” (Wischmann, 1973, p.10). En las funciones asignadas a los medios de comunicación masiva -comunicar, enseñar y entretener- la escena popular puede desempeñar un rol de preponderancia. Y siempre debería intentarlo.

### **El teatro de urgencia**

Respecto a la cuarta categoría de Boal, que denomina Teatro-Periódico, en la cual el pueblo se transforma en un creador por sí mismo, cabría una observación complementaria. El Teatro-Periódico, de acuerdo a lo ya expresado en lo relativo al folklore, no es una forma directa de representación. Analizado desde su origen, a partir de un grupo de actores del Teatro Arena y posterior puesta en práctica en diferentes lugares cercanos al pueblo, se evidencia la utilización de agentes promotores

del mismo, es decir, es una idea dirigida y que siempre permitirá promover este tipo de representaciones. Tal como lo reconoce el mismo Boal, en el fondo, se trata de “entregar medios para hacer teatro”. Es una intención, que en la medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del pueblo. En este sentido, no hace sino recoger el gran objetivo que Meyerhold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro (Fraenkel,1969, p.181).

### **El denominado nuevo teatro latinoamericano**

La idea subyacente en estas categorías ha sido que para tener una adecuada caracterización del teatro popular latinoamericano, se deben considerar la diversidad de expresiones ocurridas en el continente, su contexto histórico, socioeconómico y político para un período de tiempo determinado, los problemas y circunstancias propias de la actividad teatral, dentro de las cuales se deberían incluir los

procesos culturales, los intereses de los grupos y los problemas de su capacitación teatral. La caracterización de Boal, al presentar parte de estos factores es, sin duda, la base para la elaboración de un proyecto de mayor aliento.

A partir de la segunda mitad de la década del setenta, en Latinoamérica se comienza a hablar del Nuevo Teatro para referirse a la continuidad de este movimiento popular en toda la región. El término “Nuevo Teatro Latinoamericano” tiene un uso que se remonta a los años veinte del siglo XX. Numerosos estudiosos se han referido a momentos deslumbrantes de escena continental bajo la fórmula de nuevo teatro, implicando con ello una expresión renovadora no siempre de contenido popular (Dauster, 1967 y 1973; Rojo, 1972).

Sin embargo el reciente concepto del Nuevo Teatro latinoamericano, parece tener su origen y estar especialmente relacionado con las actividades del Teatro Experimental de Cali. A fines de la década del sesenta, el trabajo de E.

Buenaventura y el TEC entran en su etapa definida como de rescate de la historia nacional y de plantearse con claridad los grandes problemas nacionales, lo cual quedaría plasmado en numerosas obras, que resumiría el concepto central de este nuevo teatro: énfasis en lo popular, no comercial, apoyado en la historia del pueblo e iniciador del método de trabajo de la creación colectiva, que luego se expandiría hacia el resto del continente. Este aspecto se verá confirmado al efectuarse el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983), que reunió a representantes tanto de América Latina como de Europa, en torno a estos principios (Brick,1983).

No es menos cierto, sin embargo, que algunas formulaciones del nuevo teatro latinoamericano se correspondían con las enunciadas por el movimiento de la escena europea de los años sesenta, fundamentalmente en sus proposiciones de compromiso y transformación de la sociedad, como lo fue el teatro de P. Brook en Gran Bretaña, *Bread and*

Puppet en los Estados Unidos y, especialmente, la Nuova Scena italiana, creada por Darío Fo, en 1968, movimiento esencialmente de carácter popular (Cowan, 1977).

### **La creación colectiva**

A partir de los años sesenta irrumpe en la escena de América Latina una técnica teatral que a poco andar alcanzaría gran relieve en el continente, como lo ha sido la creación colectiva.

Su significación viene dada por la forma en que la gente del teatro latinoamericano ha orientado y reinterpretado el sentido de la creación dramática. Descontando su carácter innovador en las técnicas tradicionales del teatro, la creación colectiva ha insistido en el desarrollo del teatro como una actividad humana productiva que extrae de la realidad algo nuevo, de cierta originalidad que puede convertirse en arte. Esto en el campo teatral ha llegado a adquirir una cierta especificidad en la medida que ha ido recogiendo las diferentes etapas de un proceso creativo y la forma en que sus elementos se relacionan para culminar con

un producto artístico, como lo es un espectáculo teatral. (Vásquez Sanchez, 1978)

El devenir del teatro hasta este período, salvo escasas excepciones, parece carecer de formas particulares y características de lo latinoamericano, como lo es por ejemplo su forma de acceder a su audiencia, su lenguaje y estilos, su contenido y su aproximación a una realidad que le exigía cierta actitud estética, todas las cuales no parecían ajustarse a un modelo general que iba cambiando en otras esferas de la existencia.

Las condiciones del desarrollo del teatro en mitad de los años sesenta exigían del arte una toma de posición más radical que la tradicionalmente expuesta, que los autores y repertorios en existencia no suplían o no lo hacían en la medida que las nuevas condiciones lo desearan. Debe recordarse que el estilo imperante en ese entonces era el del Teatro del Absurdo -que luego por los condicionantes que aquí se señalan para la creación colectiva, se tornaría en una teatro absurdista, es decir, se

adaptaría plenamente a la nueva situación, haciéndose más latinoamericano y menos europeizante. Igualmente ocurrirá con la tendencia estética dominante en el teatro, cual era la estética liberal del autor y todos aquellos factores que conllevó la influencia de un teatro exógeno, de fuerte influencia en América Latina.

La respuesta fue el establecimiento de la creación colectiva, que como técnica teatral surge como necesaria y urgente, y que como arte apunta hacia lo que se ha denominado “estética de la participación”. Todo esto en su conjunto significó un duro golpe al quehacer teatral tradicional y un fuerte impulso hacia esta solución alternativa, innovadora en el teatro continental, que incluso ha llegado a cuestionar los medios de la producción teatral en América Latina.

Por estas razones se hace necesario emprender el análisis de este movimiento con el objeto de efectuar una reflexión acerca de su origen, explorar sus principales características y en especial, detenerse en lo relativo al discurso

dramático, uno de los puntos más cuestionados por la práctica de este movimiento, para buscar las formas en que la creación colectiva ha abordado el problema del texto teatral y su representación. A más de cuarenta años de su inicio bien vale la pena dar una mirada retrospectiva, sintética y crítica de sus supuestos teóricos, su práctica teatral y el estado de su arte en los años ochenta. En este caso es especialmente importante destacar que, metodológicamente, debe ponerse énfasis en que al hablar de discurso se entra a reemplazar al tradicional estudio del lenguaje teatral, porque el primero se adecúa mejor a una realidad social, esencialmente significativa, como lo ha sido la creación colectiva. En el discurso, se desenvuelven relaciones, se decodifican claves estéticas y se descubren ideas, emociones y sentimientos que finalmente son lo que se muestra en el escenario. Este tramado dramático lleva a construir la textura que una obra expresa, y que no es más que la expresión de formas, palabras, movimiento, música y otros elementos

escénicos que se interactúan con el espectador y que culminan con la creación de la historia y fábula temática del teatro colectivo.

Para explicar su aparición en el continente se han aducido cuatro factores causales y determinantes de diverso orden.

En primer término, se ha subrayado que el inicio de la creación colectiva en América Latina estuvo estrechamente afectada por la coyuntura sociopolítica existente en los años sesenta, especialmente durante la segunda mitad de la década. Estos años estuvieron marcados por lo que se ha denominado la "contraofensiva reaccionaria e intervencionista del imperialismo yanqui" que ante las condiciones de subdesarrollo prevalecientes en el continente crearon como reacción intensos anhelos de unidad y de acción combativa revolucionaria, aspectos éstos al que el teatro no sería ajeno.

En este sentido se podría señalar que la idea de hacer teatro a través de la creación colectiva fue una respuesta adecuada al momento político reinante, y que a su vez, tuvo

su correlato en la recepción que le brindara tanto la audiencia como la misma gente del teatro latinoamericano, al considerarla como la solución apropiada al momento. Pocas veces esta simultaneidad ha podido ser detectada en un movimiento teatral continental y explica también su evolución en el largo plazo.

El segundo factor señalado viene dado por la relación cada vez más estrecha que vienen estableciendo la gente del teatro con su audiencia, especialmente en los aspectos sociales, lo que ha significado que el teatro haya conocido de cerca los problemas del pueblo y en consecuencia, afectado por las malas condiciones de vida se haya inclinado a aportar soluciones a través de los medios teatrales. Esto tiene como un efecto adicional el que la gente del teatro se identificara con los intereses de su pueblo y participara orgánicamente en sus luchas reivindicativas. En este sentido, teatro y sociedad parecen haber alcanzado una relación de identificación como pocas veces se ha podido constatar en la escena de América Latina.

El tercer factor a que puede hacerse referencia lo constituye la constatación histórica que muestra al teatro tradicional en franco declive y decadencia, aspecto que se ha denominado la "caducidad estética y teatral de la burguesía" latinoamericana. El teatro convencional, en los años sesentas, parece no tener nada que ofrecer para autojustificarse en el teatro e inicia una evidente retirada en la que se manifiestan sus deformaciones con espectáculos adaptados del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad, estética existencialista, proliferación de modas hippies, otras en tono de protesta, que aparecen como productos desfasados de la realidad prevaleciente, aunque su influencia residual permanecerá por algún tiempo más en algunos países de Latinoamérica.

En cuarto lugar se encuentra el surgimiento y asimilación en la gente del teatro continental de los conceptos y formas estéticas provenientes de influencias europeas tales como Bertold Brecht y Peter Weiss, que aunque llegando antes, es sólo en estos años cuando se

produce una clara maduración de sus propuestas y consecuentemente, se inicia una línea de experimentación y búsqueda en nuevas formas de discurso teatral para enfrentar la realidad circundante, lo que incentivará fuertemente las iniciativas de la creación colectiva. (Villagómez, 1978)

Esta sumaria enumeración de factores causales también inducen a pensar que en la escena latinoamericana se están enfrentando dos grandes sectores de la praxis teatral que de tiempo en tiempo se encuentran en una dialéctica estética frente a su audiencia: de un lado el teatro convencional, tradicional, de corte burgués, y del otro el teatro popular, comprometido con las transformaciones de su pueblo y de corte socializante. La creación colectiva se identifica con el segundo de estos frentes y en sus aspectos sociales y políticos prestaría su contribución -al menos durante sus años iniciales- a la realización de los procesos revolucionarios, a la difusión de los intereses

populares y a la denuncia de la explotación que sufren los pueblos de América Latina.

En los años ochenta muchas de estas apreciaciones decaerán, pero serán tomadas por un movimiento denominado Nuevo Teatro Latinoamericano, aunque ahora su énfasis estará centrado más en la experiencia histórica y cultural que en lo ideológico y político.

Igualmente, deberá tenerse presente que algunos de los cuestionamientos iniciales de la creación colectiva, como el que apunta sobre la rígida relación autor-director-actor ya era esgrimido por grupos europeos tales como algunos talleres del teatro ingleses, los teatros ambulantes y grupos reconocidos tipo The Mime Troup de San Francisco o tendencias estéticas como el Teatro de Guerrilla. De la misma forma debe reseñarse que en la misma América Latina existieron experiencias en el pasado que recogían algunos de estos cuestionamientos, como el Teatro Independiente argentino de los años ochenta, o grupos innovadores mexicanos de los años cuarenta.

Por otra parte, a principios de los años sesenta surgen grupos de influencia internacional que ponían su acento en el trabajo actoral como The Living Theater, los espectáculos de Happenings y las experimentaciones del laboratorio teatral de G. Grotowsky. Ya en los estos años todos estos grupos y movimientos practican de alguna forma u otra las "técnicas" de la creación colectiva, muchas de las cuales se trasladarían a la práctica teatral de América Latina (Vázquez Pérez, 1973).

### **El concepto de la creación colectiva**

Desde la perspectiva de su conceptualización existe, igualmente, una gran diferencia de opiniones. En general, a través del tiempo ha ido prevaleciendo la idea que la creación colectiva es una noción amplia de un proceso en gran parte unívoco, claramente orientado aunque en forma muy implícita, de carácter grupal y esencialmente creador a través del cual se han alterado profundamente las relaciones del trabajo teatral y de la comunicación con su

audiencia. En estos aspectos resalta la primacía otorgada al actor y a la función actoral dentro del proceso creativo, el decline de la función específica del director, un cuestionamiento al autor dramático individual y el acento crítico que tendrán los temas de estas producciones.

Existe una gran variedad de definiciones dadas por grupos o movimientos, los cuales ponen su énfasis en alguno de los factores ya señalados más arriba. Sin embargo, como una forma de delimitación este amplio universo conceptual se puede observar que la creación colectiva no es un estilo nuevo o remozado de la práctica teatral, sino que está claramente aceptado por todos que se trata de un conjunto preciso de métodos de trabajo adaptados a las condiciones de cada grupo. En esto radica su amplitud y hasta cierto punto vaguedad, pero también su riqueza como elemento creativo, no sólo sin tradición en América Latina, sino que también se incorpora a las características de los grupos o países.

Igualmente, se puede destacar su relevancia como factor renovador del teatro continental, lo cual estaría dado, entre otros aspectos, por lo que Garzón Céspedes (1978, pp:7-9) señala como sus: métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia ... por su dinámica que permite a cada miembro de los grupos emplear al máximo dentro de un orden dado su capacidad creadora, y ofrece como uno de sus resultados ... una práctica teatral que se desenvuelve en las calles, plazas y montes, fundamentalmente alejada de los escenarios tradicionales y con obras que, meritorias en lo literario, son antes que literatura cerrada, textos surgidos de entrevistas e indagaciones, de la confrontación con lo real.

En realidad, a pesar de la muchas concepciones que encierra la creación colectiva, ésta en lo central ha sido un tránsito en la búsqueda y experimentación de nuevas formas de trabajo para la escena latinoamericana cuya raíz es tomada fundamentalmente de la realidad y de la experiencia vital de sus practicantes y su

audiencia, de ahí que se hable de una práctica común entre emisor-receptor teatral y que sus temáticas giren centralmente en torno a la historia, lo social o político. Esto, sin duda, constituye un discurso dramático remozado para la escena continental de los años sesentas y setentas.

Para encontrar el origen de la creación colectiva en América Latina hay que remontarse, inicialmente, a los años cincuenta en el mundo de la escena europea. Desde esta época se comienzan a conocer diversas manifestaciones orientadas en el sentido de romper la relación rígida autor-director-actor. Algunos grupos conocidos que abrieron experiencias de este tipo han sido los ya mencionados Talleres ingleses, los teatros ambulantes, The Mime Troup de San Francisco o el movimiento Teatro de Guerrilla.

A comienzos de los años sesentas surgirían grupos de influencia internacional que ponían su acento en el trabajo actoral y en el espectáculo casi exclusivamente, como The Living Theatre, las experiencias de los

Happenings y el laboratorio teatral de Grotowsky, entre los más conocidos.

A partir de los años setentas la práctica de la creación colectiva se extendería por todas partes y sus técnicas son utilizadas por muchos grupos, incluidos los de América Latina. (Vázquez Pérez, 1973)

El objetivo de estos grupos europeos mencionados, sin embargo, podría decirse que era únicamente de índole estético, aunque también expresaban cierta rebeldía contra el establishment, el "american way of live" o el alto nivel de desarrollo alcanzado sustentado en lo individual, sentando desde ya una diferencia con lo que ocurriría en América Latina, en donde su base descansaría tanto en lo netamente artístico como en la respuesta a necesidades sociopolíticas coyunturales de sus pueblos, como se verá más adelante.

En un recuento efectuado sobre la creación colectiva por Theodore Shank (1972) en una docena de grupos de Europa y los Estados Unidos, señala que es el grupo, más que el

individuo, el centro de una sociedad alternativa y que esto se refleja en la estructura organizativa de los nuevos teatros, en los métodos de trabajo en sus piezas. En una sociedad que ha llegado a ser tan altamente especializada y competitiva esto se ha trasladado también a un teatro competitivo, basado en métodos individualistas y especializados, como lo son los grandes directores y actores-estrellas. El personaje central de este nuevo teatro será no sólo el actor, sino una persona con la más amplia responsabilidad creativa, sin distinción de funciones especiales, que aplica su energía creativa a hacer una obra de teatro, cualquiera que sea lo que se encuentre involucrado en ella.

En la creación colectiva europea, una obra puede surgir a partir de cinco fuentes: (1) ejercicios; (2) problemas sociales, políticos o estéticos; (3) a partir de un texto o pintura; (4) del trabajo con objetos o materiales; o (5) a partir de un libreto escrito por alguien del grupo.

En Latinoamérica existen antecedentes de un teatro participativo, muy ligado a la calle y

consciente de ser portador de una estética renovadora, desde la época precolombina. La fiesta indiana, como modelo escénico que combina danza, canto, ballet, tradición oral, mitos junto a la actuación y otros factores parateatrales es una expresión que bien debiera estudiarse en concordancia con las líneas del trabajo de la creación colectiva. La vitalidad con que estas manifestaciones indígenas resistieron a la ferocidad de la conquista y su patrón de suplantación cultural que inicia la dependencia del arte latinoamericano, y la consecuente marginación que estas tradiciones han encontrado en las llamadas capas de la burguesía culta, sobrevive aún en innumerables poblados rurales, apartados de centros urbanos, que no dejan de llamar la atención en la investigación escénica actual.(Ugarte, 1978; Espinoza Dominguez en entrevista a M. Galich, 1978:38-39; González Davison, 1989)

Las primeras ideas relativas a la creación colectiva fueron formuladas por Enrique Buenaventura, Director del Teatro Experimental

de Cali (TEC), quien en 1962 expresaba en tono crítico que las técnicas heredadas del teatro europeo "siconaturalista" no eran las mejores para hacer un teatro popular en América Latina, sino que el camino era el de buscar obras útiles a la época "y hallazgos estéticos susceptibles de incorporarse a la tradición". En el año 1963-64 el TEC inicia sus primeras experiencias con las técnicas de la creación colectiva. (Vázquez Pérez, 1978:154)

De igual forma, otros grupos del continente, siguiendo caminos diferentes convergerían hacia las mismas conclusiones. Tal es el caso del grupo Libre Teatro Libre (LTL), creado en 1969 justamente utilizando ejercicios de creación colectiva en la Universidad de Córdoba. Al año siguiente el grupo deviene en independiente y su obra **El asesinato de x** ya será una expresión de creación colectiva. Curiosamente, este texto fue elaborado como guión cinematográfico y no como obra teatral, debido al criterio que sostenía el grupo de "que el pueblo no conoce el lenguaje teatral, ya que el

teatro se ha alejado de lo real, y en cambio sí conoce el lenguaje cinematográfico, que frecuenta más", aspecto éste que incluso llegaron a comprobar durante la creación de esta pieza. (Escudero, 1972:23 y 1978:46)

Otros grupos que rápidamente adhieren a las técnicas de creación colectiva durante los años setenta fueron algunos de Puerto Rico (Colectivo Nacional de Teatro), Cuba (Conjunto Dramático de Oriente, Teatro Escambray), chicanos (Teatro Colectivo de Albuquerque, Chile (Aleph), Ecuador (Ollantay), Perú (Cuatrotablas), al igual que países como Venezuela o Brasil que se incorporarían más tardíamente.

### **Las bases teóricas del método**

Aunque la creación colectiva tiene raíces que podrían buscarse en la propia historia de América Latina -como ya se ha apreciado en este ensayo- no es menos cierto que muchas de sus orientaciones centrales pueden ser recogidas de movimientos y estéticas exógenas.

De partida, para citar sólo un par de estos lineamientos, se piensa que la *Commedia dell'arte* renacentista -bien fuera all'improvviso o a soggetto, según el tipo de improvisaciones usadas-, tiene un relativo ascendiente y, más aún, se podrían recordar los espectáculos de los antiguos mimos de la Grecia clásica, muy similares ambos en aspectos estéticos y hacia los cuales, curiosamente también, la historia del teatro no deja de tratar con cierta distancia.

Por otra parte, conceptos relativos al estudio del texto, participación del espectador, las nociones de "obra abierta", "compromiso ideológico" en el teatro, la función didáctica del teatro y otros que alude la creación colectiva han sido, sin duda, el aporte de autores que ante contextos semejantes han efectuado novedosas propuestas para una renovación del teatro en muchos lugares del mundo.

En este sentido se podría señalar como otro ejemplo, el estudio del texto en la práctica utilizada por el TEC colombiano, el que según Enrique Buenaventura sigue un esquema

propuesto por Rossillanda para el Nuevo teatro italiano. Este concepto plantea que en la práctica teatral existen dos referentes centrales a considerar en la base misma de todo discurso dramático, lo que es estrictamente teatral, teatro (T), y lo que está al margen de esto, es decir lo que se denomina no teatro (NT).

El primero es el conjunto global de códigos y técnicas directamente relacionadas con el espectáculo teatral, y el segundo se refiere a todos aquellos elementos que normalmente se utilizan en el teatro pero que pertenecen a otro universo diferente al teatral, cuyo ejemplo más conspicuo lo constituye la propia realidad social, histórica, política o de cualquier tipo, que aun teniendo una relevancia extraordinaria en obras comprometidas o históricas pertenece a campos como el de la sociología, historia o economía. De acuerdo con esta diferencias, un montaje combina de alguna forma estos dos elementos, o no, para delinear una ruta característica. Por ejemplo, se podría iniciar un proceso partiendo de lo teatral

propriadamente, tener un punto intermedio no teatral y culminar con un elemento nuevamente teatral, esto es, seguir un esquema del tipo T-NT-T, que en realidad corresponde al más utilizado, pero no es el único. En el caso del Grupo Escambray cubano lo general es partir de una situación tomada de la realidad rural propia, es decir, se inicia con elementos no teatrales, para luego entrar a definir códigos dramáticos adecuados y terminar con un espectáculo que se proyecta hacia lo no teatral nuevamente -normalmente una asamblea-, es decir, sigue un esquema NT-T-NT. Lo importante es que esto no sólo sienta las bases para diferenciar un espectáculo de otro, sino que enfrenta el hecho teatral íntegro de una forma mucho más rigurosa en su apreciación estética, apartándose de la visión tradicional del texto e incluso de los géneros dramáticos.

Igualmente se toman los postulados de Brecht, especialmente en lo relativo a la participación activa de la audiencia, señaladas en su *Pequeño organon del teatro*, se logra

entender aquello que señala la creación colectiva como crítica del teatro tradicional que muestra la estructura de la sociedad como no influenciada por ella misma, por los propios espectadores, y para lo cual se hace necesario proponer su transformación a través de técnicas dramáticas nuevas, con objetivos diferentes y buscando la participación activa de la audiencia, tanto en el disfrute del espectáculo como en la reflexión a que éste le mueve, aspectos estos que en latinoamérica se han profundizado escasamente.

También, se ha mencionado la noción de "obras abiertas" en la creación colectiva, lo que es uno de los puntos más interesantes en las modernas interpretaciones del discurso dramático.

Esta propuesta de Eco intenta eliminar la separación existente entre actores y público en el proceso creativo mismo del espectáculo, en una actitud modificante y modificable, dependiendo de las relaciones dialécticas que ejerce la obra, otorgándole primacía a la

intervención de los actores, espectadores, debates interpuestos y por el intercambio de experiencias que puedan afectar la estructura de una pieza, sin que ésta pierda calidad artística. Como lo ha señalado Eco, "la obra aquí es abierta como es abierto un debate, la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público". (Cit., por Leal, 1978, p.144). Esta opinión parece tener más validez cuando la posibilidad de reunión social permite y estimula la participación, de lo contrario corre el riesgo de llegar a ser una protesta pasajera, tal vez eficaz, pero sin proyección hacia un cambio de la estructura social. El elemento ideológico de estas piezas, no obstante presentarse evidente y muy amplio, parece estar remitido al referente continental. La ideología que relaciona el producto artístico con las condiciones de su desarrollo ha sido estudiada por Sánchez Vázquez, quien ha señalado que en la realidad de los años sesenta "las tareas de un arte de inspiración ideológica - política revolucionario- pasan a primer

plano".(Cit. por Vázquez Pérez, 1978). El problema en relación con esto reside en la mala interpretación de esta idea, en el sentido de plantearse como prioritario desde el campo teatral, único o exclusivo, los aspectos puramente revolucionarios, en desmedro de la calidad estética, como llegó a señalarse en el Festival de Manizales de 1971, respecto de la creación colectiva.(Monleón, 1978).

### **Las transformaciones del teatro popular en el tiempo**

El concepto del teatro popular, sin embargo, ha seguido cambiando. Durante las últimas décadas del siglo XX esto fue muy visible. Una visión resumida desde el siglo XIX ayudará a evidenciar este notable cambio. El concepto tradicional del "teatro del pueblo", aparecido en 1880, que es el que se extendería desde Francia hacia el resto de Europa, partía del principio de efectuar una rebelión drástica, radical, en contra del llamado teatro burgués.

Estas eran las ideas que Rolland desarrolló ante el cambio que significó la

aparición de un robusto movimiento obrero que, consecuentemente, reclamaba un arte nuevo para un mundo nuevo. Así surgieron los nombres de “teatro del pueblo” y el de “teatro popular”. En ellos la noción de “pueblo” se identificaba tanto con el de “proletario”, urbano o rural, como a la representación de todas las clases sociales, lo cual seguía una tradicional idea francesa de igualdad y fraternidad. Esta concepción del pueblo no dejó de ser idealista porque lo consideraba “sano”, “robusto” o “nuevo” en contraposición a una burguesía “elitesca”, “caduca” y “decadente”. Otra de sus características era el de ser independiente del Estado, y entre sus fines anteponía ciertos principios morales como el de distraer, ser fuente de energía y ser una luz para la inteligencia, es decir, placer, fuerza e inteligencia. En suma, se adhería al principio teatral que años más tarde se denominaría “del pueblo y para el pueblo”.

Estas ideas de Rolland las siguieron más o menos de la misma forma Gemier,

conjuntamente con él, Copeau a partir de 1924, comenzando entonces la gran actividad de descentralización teatral que seguiría a la II guerra mundial, y finalmente Vilar, para quien el teatro era “poner al servicio de la mayoría y de los menos favorecidos, en primer lugar, el pan y la sal del conocimiento”.

En América Latina, según Osvaldo Obregón (1996), estas ideas habrían dado origen primero a los llamados teatros obreros de Chile y Argentina hasta los años treinta del siglo XX, con pronunciadas orientaciones anarquistas y socialistas, bajo una conceptualización que este autor denomina “resurgencia de ideas” (p. 8 y 12), y lo cual se debería a una respuesta continental que pasaba por un contexto similar al de la aparición de la cultura proletaria europea, con su natural desfase. Así se explicarían los casos del Teatro del Pueblo de Barletta en Buenos Aires, en donde es claro que el concepto de pueblo también respondía al del conjunto de ciudadanos de todas las clases sociales. El mismo movimiento de teatro

independiente que siguió, se denominaba así porque pretendía funcionar sin subvenciones públicas ni privadas. También en Uruguay se fundó en 1937 un Teatro del pueblo, en 1943 en Cuba, con apoyo del Partido Comunista, entre otros.

Esta línea, con sus variaciones, se continuó hasta los años sesenta y setenta, e incluso los ochenta, ahora en un contexto de la guerra fría y en el cual ya intervendrían las ideas de Piscator (conocido desde los años cuarenta), Brecht e, incluso Weiss, cada uno de ellos adaptados a un contexto particular de una situación o de un país determinado. Esto ya implicaba una radicalización ideológica del teatro popular, cualquiera que fuera el modelo a seguir, por lo que ahora el teatro popular será marcado nítidamente por la política contingente, como lo ilustraría palmariamente el V Festival de Manizales (1973), en cuyo documento sobre el tema explica que el teatro popular sería aquel que “señalando al enemigo principal (el imperialismo) se inserta en los procesos

revolucionarios y participa en la lucha de clases con la ideología del proletariado". De aquí surgirían los poderosos movimientos de la creación colectiva en Colombia, Argentina, Ecuador, México, Perú y Venezuela.

Igualmente, de estas transformaciones surge la concepción del teatro popular primero y, luego, la del teatro del oprimido de Boal, las cuales reivindican la idea de ser un "teatro del pueblo y para el pueblo", aunque en la formulación de Boal estas ideas se proyectarían mucho más allá del teatro hasta llegar a la directa acción social revolucionaria.

En general, en los años setenta se observa una intensa discusión entre lo que se consideraba popular y lo no popular o académico, reconociéndose una serie de maniqueísmos para diferenciarse de dos órdenes nuevos, lo comercial y lo masivo. Pronto esto quedaría atrás estas disquisiciones y se hace claro una nueva visión en donde ya surge la idea de que en la cultura las diferenciaciones no son tan nítidas ni definitivas, en que la historia, los

contextos y las culturas locales tienen siempre algo que decir en un determinado momento. Así, estas definiciones se mezclan, se alternan, se yuxtaponen, se solapan, en general, se interpenetran y llegan a ser interdependientes, tienen lecturas comunes y comparten características.

Esto, naturalmente, provocó lo que Jean Franco (1997) denomina una “crisis de lo popular”, tomada de García Canclini, tanto en lo que se refiere a su representación/representatividad como en su identificación teórica, ahora en un contexto de fin de siglo, dominado en gran parte por una cultura plurial, heterogénea, característica del posmodernismo, aunque siempre permanece implícita una apelación al pueblo, bien sea en términos sociopolíticos o como consumidores masivos a quienes se dirigen directos mensajes audiovisuales. Según esto, “la cultura ya no está localizada en un lugar de origen o en una comunidad estable: los pueblos la reinventan

constantemente con diversos movimientos” (Ibid., p. 62-63).

En términos de Latinoamérica, lo popular en el teatro era algo muy distintivo y hasta casi específico, que lo distinguía con muchas manifestaciones como se ha ido viendo a lo largo de este artículo. Lo que cambió a final del siglo XX es que ya no se entenderá sólo como algo superior o inferior, de vanguardia o de la mano con la tradición, sino que sus bases esenciales al ser considerado lo híbrido como creativo y enriquecedor. Esto significa que ahora, en esta nueva realidad cultural, se desplazan la gente, sus valores culturales y sus contactos formativos. Deleuza y Gauattari denominan a esta situación como de “desterritorialización”, no sólo como su sentido físico de desarraigo, sino como “liberación de la raigambre cultural y la filiación” (Ibid., p. 64).

Esto ha tenido como consecuencia que los críticos tiendan a evitar el uso del término “popular”, ahora muy vinculado a casi todos los aspectos de la vida diaria, lo cual deja sin

respaldo aquella significación que tenía como resistencia cultural, y por consiguiente, la resistencia tan pregonada antes por lo popular ahora se desplazaría hacia los grupos más marginados, que son culturalmente ininteligibles dentro del episteme occidental.

Finalmente, concluyendo, se puede decir con Franco, que la crisis de lo popular conlleva una polisemia, tanto en su terminología en la cual lo tradicional, y la cultura hecha por el pueblo mismo pierde validez y surge la descripción de la diferencia en términos de la hibridez, por otra parte, irrumpe el concepto del consumo en el sistema, los movimientos sociales traspasan los límites de las tradicionales clases, y surge la marginalidad o periferia como un ente social que tiene algo que decir (y enseñar) con reveladora significación, lo cual debería ser estudiada con detalle en los años a venir.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Baycroft, B. "Entrevista con Santiago García" **LATR** 15/2 (1982):79.

Buenaventura, E. García, S. et al, "La creación colectiva como vía del teatro popular" IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, Col. No.3, Caracas, 1978, pp.53-74.

-----"Ensayo sobre dramaturgia colectiva" **Conjunto** No.43 (1980):18.

-----"Texto verbal y texto no verbal" en: Pérez C.,M. (ed.) **Escenarios**, pp.42-54.

Escudero, M. **El asesinato de x**, en: Casa, **Teatro latinoamericano de Agitación**, Cuba:Casa, 1972.

----- et al. "Debate sobre el teatro de creación colectiva" en: Garzón C.,F. **Recopilación**, p.46

Espinoza Dominguez, C. Entrevista con M. Galich. "Creación colectiva: un teatro necesario y urgente" en: Garzón C. F., **Recopilación**, pp.38-39.

Franco, Jean, "La globalización y la crisis de lo popular", **Nueva Sociedad** No. 149 (1977): 62-73.

Garzón Céspedes. F. **Recopilación de textos sobre el teatro de creación colectiva**, Cuba: Casa, 1978.

González D., F. "Chiche en el día de todos los santos" **Revista Nueva Sociedad** No.100 (1989):168-73.

Leal, R. "Un teatro que ayude a transformar la realidad", en: Garzón Céspedes, F. **Recopilación**, pp.127-129.

Monleón, J. **América Latina:teatro y revolución**, Caracas: Ateneo, 1978, pp.20-22.

Obregón, Osvaldo (199XX), Le theatre du peuple de Romain Rolland et la resurgence de ses idees sur le theatre populaire en Amerique Latine. Texto de su conferencia en la Univ. Central de Venezuela el día 10-Abril-1996.

Perales, R. **Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987**, Vol1, México: Ed. Gaceta, Col. Escenología, 1989.

Pérez C., M. (ed.) **Escenarios dos mundos**. Inventario teatral de Iberoamérica, Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación teatral, 1988.

Reyes, C.J. "Fulgor y límites de la creación colectiva" en: Pérez C., M. (ed.) **Escenarios**, pp.42-51.

Schmidhuber, G. "Encuentro teatral América Latina-España" **LATR** 15/2(1980):55.

Shank, T. "Collective creation" **The Drama Review** 16-2(T-54)(Jun.1972):3-31.

Teatro Experimental de Cali, "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC, en: Garzón Céspedes, F. **Recopilación**, p.314.

Ugarte Chamorro, G. "El teatro de la calle no es novedad" **El Nacional** (Caracas), 16.Jul.1978:C-21.

Vázquez Pérez, E. "La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural" **Conjunto** No.18 (1973):17-18.

----- "El teatro de creación colectiva en América Latina" en: Garzón C. F. **Recopilación**, p.145.

Vásquez Sanchez, A. **Filosofía de la praxis**, cit. por Gilberto Marínez, **Hacia una auténtica creación colectiva**, en: Garzón C., F. **Recopilación**, pp.184-5.

Villagómez, A. "Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina" en: Garzón C., F. **Recopilación**, pp: 120-121.



### CAPITULO 3

#### EL TEATRO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Muy poco se conoce la obra dramática de Miguel Ángel Asturias y, aunque en el balance general de su poética el teatro pueda parecer secundaria, en la elaboración de ésta pareciera tener una mayor relevancia que la imaginada, también muy poco conocida y estudiada.

Se debe señalar desde el comienzo que ya antes de llegar Asturias a Europa, en 1923, se le conocían unas pocas poesías, algunos cuentos y una obra dramática, con lo cual se puede observar que el teatro en la conformación literaria de Asturias debió tener un rol bastante más relevante que el pensado, según su evolución posterior, como se verá más adelante.

Unas de las claves para poder seguir este argumento y conocer este drama, lo constituyen, sin duda alguna, sus artículos periodísticos realizados entre 1924 y 1933, muy poco conocidos hasta los años 90 del siglo XX, por lo cual su estudio no en poca monta se

constituye en un hallazgo no investigado hasta ahora.

Hay que hacer notar, no obstante, que entre sus dramas escritos a partir de la mitad de los años 50, los más conocidos, y esta serie de artículos y obras iniciales transcurren 30 años, lo cual deja un gran trecho temporal e intelectual entre estos períodos por el que se deslizará su gran obra novelística.

Se podría decir, por tanto, que la admiración o, mejor aún, el apego de Asturias por el teatro habría surgido primero en su época juvenil, como espectador, estudioso del indigenismo, crítico y como dramaturgo, así como también por la aparición de sus novedosas ideas en torno a una teoría sobre el teatro americano. Luego y, posiblemente con cierta ascendencia de éstas, pasó a desarrollar su obra novelística. Más tarde, ante otro ambiente del teatro moderno latinoamericano, como pudo ser su experiencia en el Buenos Aires de los años cincuenta, volvió a sus formas dramáticas, obras que son las que más se le

reconoce y con las cuales se ha caracterizado su teatro. Este camino a recorrer en el estudio de la relevancia del teatro en Asturias, no obstante, no ha sido fácil de hacer ni exento de problemas.

Este ha sido precisamente el objetivo de esta investigación, tratar de reeditar aquellos años juveniles de Asturias, los años veinte, que junto con incentivar sus estudios e investigación sobre la cultura indígena americana, especialmente la maya-quiché, lo hizo penetrar en su mundo creador, de la mano del atractivo ambiente teatral parisino que le inspiraron un gran amor por la escena al punto de hacerle reflexionar sobre lo que debería ser un teatro americano, ponerlo a escribir un esquema teórico de lo que él consideró podría ser válido para un verdadero teatro latinoamericano y a escribir varias obras que aquí se comentarán. Además, este ensayo complementa el trabajo hecho por la Dra. Lucrecia Méndez de Penedo, editado por UNESCO (1999), en el sentido de completar el

listado de algunas obras y elementos de la poética de Asturias que ese completo libro excluye.

### **ASTURIAS EN PARÍS: 1924-1933.**

Los artículos periodísticos juveniles de Miguel Ángel Asturias, escritos en París entre 1924 y 1933, fueron reunidos por primera vez por Amos Segala (1988) y muestran su obra en este período de comienzo de su exilio como escritor. En la escritura jovial de estas cuartillas de artículo y ensayos se revelan sus primeras inquietudes y angustias como poeta, novelista y dramaturgo, vale decir, se manifiestan ya las facetas que más tarde serían ampliamente reconocidas en su escritura.

En el encuentro del joven Asturias de los años veinte con su teatro, tal vez para sorpresa de muchos, éste ocupó gran parte de su atención. De los 129 artículos recopilados por Segala sobre arte y crítica literaria (que son el 20% de todos sus artículos escritos), 17 (13%) están dedicados al tema de la cultura maya, esencialmente de fondo arqueológico, y 26

(20%) sobre diversos temas del teatro, especialmente reseñas de espectáculos parisinos (pp. 944-5).

A mediados de 1924, este abogado recién graduado, autor de una tesis de licenciatura sobre el problema social del indio (en 1923) que causó gran reacción en el medio conservador y racista de su país, se vio obligado a salir al exilio en París, ritual por lo demás acostumbrado para la intelectualidad latina de la época. Desde allí comenzó a enviar artículos apasionados al periódico “El Imparcial” de Guatemala, del que fue corresponsal especial en Europa. Esta parece haber sido la única actividad sobre la que había existido algún silencio en torno a sus contenidos.

Estos artículos tienen la virtud de informar también sobre las bases fundacionales de su obra literaria y aún de su propia vida, que construía entonces como un proyecto vital en los años veinte. Así, por ejemplo, gracias a estos artículos periodísticos obtuvo su más importante y casi única fuente de supervivencia

económica para él y su familia, aunque también ellos traslucen un discurso personal, intelectual, de un París atractivo, cosmopolita e interesante, pero que consideró intransferible a su continente americano, al cual profesó una gran pasión.

Al final, todo lleva a una de sus fuentes literarias más importantes para entender su obra, a sus estudios sobre la antigüedad americana, síntesis de novelas futuras como serían **Leyendas de Guatemala**, **El Señor Presidente** y **Hombres de Maíz**, huella conceptual que también cubriría su obra dramática tanto en esa misma época como en la de los años cincuenta y que en definitiva constituyen una clave de lectura decisiva, basada en su raíz cultural y en su dimensión simbólica y mítica de textos mayas.

En efecto, sus obras cumbres, así como los artículos sobre teatro fueron esbozados en este período excepcional de su vida parisina. En 1923, llega un autor recién graduado y en 1933 surge el gran autor de las obras maestras “que

lograron encarnar, por primera vez, la síntesis cultural y estilística indoespañola que América Latina buscaba definir a través de sus pensadores y que sólo sus escritores y sus poetas consiguieron expresar (Ibid. p. XL).

En entrevista realizada a Unamuno, en 1925, aparece uno de los leit motive de esta época de Asturias, cuando éste expresa que “cuando seamos libres interior y exteriormente, se podrá hablar de hispanoamericanismo”. (Ibid, p. XLII).

Tal como se ha dicho, son estos también años de estudio e investigación para Asturias, aún cuando igualmente son señalados como de creación literaria. Por ejemplo, el autor ha dicho que **El Señor Presidente** fue escrito entre 1922 y 1932, y que originalmente se iba a llamar **Tohil**, cuyo baile se evoca en uno de sus capítulos. Razones comerciales hicieron cambiar el título, que esconde su verdadera significación. En este período interesante se reúnen sus reflexiones de infancia y adolescencia vividas en su Guatemala, bajo la

dictadura de Estrada Cabrera, al igual que se incorporan sus experiencias parisinas y sus actividades académicas como asistente del profesor Georges Raynaud en la traducción del **Popol Vuh** y de otros libros indígenas como los **Anales de Xahil** y el drama **Rabinal Achi**, aunque este último no se le reconoce, pero que Asturias menciona expresamente cuando escribe su propuesta para un teatro americano, quedando inéditos, los cuales luego sirvieron a Luis Cardoza y Aragon para su traducción y publicación en 1930, como menciona Marc Cheymol (1988, pp. 952-5). Igualmente, durante este tiempo se reúne con otros jóvenes estudiantes como él que vivían en París, como Víctor Haya de la Torre, Carlos Quijano o Uslar Pietri, con los cuales funda un Centro Latinoamericano de estudios.

De esta experiencia nace un núcleo dramático excepcional, el de un poeta que se apoya en la tradición maya, a la vez que mira a su realidad social, a sus mitos ancestrales y expone su desafío como protesta política.

Su residencia en París, por otra parte, lo relaciona con la vanguardia, especialmente en el uso de la palabra, pero esto debe asociarse necesariamente a los otros componentes ya explicados, como el mismo autor lo señala al decir sobre **El Señor Presidente** que “mi frase, mi texto es un poco barroco... se lo debo yo, indudablemente, un poco a la tradición maya. Los mayas tenían pavor al vacío y entonces, por ejemplo, en los grandes monumentos ellos los llenaban de figuras y así nos pasa a los escritores con esa ascendencia, buscamos muchas palabras” (1968). Igualmente, al referirse a este punto respecto a su otra novela señala, “**En Hombre de Maíz** la palabra hablada tiene un significado religioso. Los personajes de la obra nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas” (Ibid), lo cual tiene gran relevancia en un estudio teatral de su obra. Esto se asocia a los efectos que pudo tener la época surrealista reinante entonces, produciéndose en él un

encuentro entre la vanguardia y la evocación mítica.

Lo mismo se podría decir de un poemario **Sien de Alondra** (1948), en el cual medio libro incluye fue hecho entre los años veinte (desde 1918) y treinta, y en cuyos versos se aprecia también un barroquismo misterioso y sagrado de los mayas. De su serie poética habría que destacar lo que algunos críticos han denominado “Juegos poéticos”, y que él los definió como “fantomimas” y “jitáforas”, consideradas “ejercicios intrascendentes de juglaría lírica” y que no son más que composiciones dialogadas, en gran parte teatrales, que combinan juegos poéticos o fantasiosos, humor, gracia, picardía y leyendas míticas, con intensa utilización de diálogos y técnicas dramáticas. (Leiva, 1969, p.95).

Con motivo de un viaje a Italia, en 1925, Asturias escribe artículos sobre este país en los cuales se advierte su preocupación por lo latino, rememorando su identidad, en donde expuso “estamos construyendo tradiciones dentro de lo

que pedantemente se llama la 'decadencia de occidente' ", y esto sí marca una distancia con los surrealistas, que pretendían hacer tabula rasa con la tradición, como ha quedado escrito en sus textos literarios.

Por estos mismos años, en 1926, se encuentra el relato "La venganza del indio", que luego formaría parte de **Hombres de Maíz** (publicado en 1949), en donde ya se manifiesta claramente la relación indio/ladino, que se enriquece al exteriorizarse "el envilecimiento del trabajador y la humillación del indio", lo cual se le atribuye a las lecturas de Vasconcelos, a quien cita con frecuencia en estos años (Segala, 1988, p. L).

En este mismo año Asturias conoce el poder que tienen las caricaturas que realizan sus amigos Salazar y Maribona, de gran talento, que ayudan a fijar la fecha de algunas constantes de la escritura asturiana, especialmente en la determinación de algunos personajes de su teatro, como por ejemplo Segala dice que "su última pieza breve **Amores**

**sin cabeza** (s/f?), no se inspira sólo en los dibujos de Margot Parker, sino en las metáforas que Salazar hacía experimentar a sus modelos (Ibid, LII).

Los años 1928 y 1929 son de gran producción periodística y así mismo, fueron los años en que escribió **Leyendas**, hizo la traducción del **Popol Vuh** y de los **Anales de los Xahil**. Poco a poco, al acercarse 1930, va descendiendo su producción periodística y aumentando la literaria. Pronto **Leyendas** sería publicada en Madrid. Ha entrado al mundo de la cultura y del arte francés y europeo. Esto le hace ver a Latinoamérica de una forma diferente, más amplia y universal.

En 1932, al hablar de una obra de teatro que vio, destaca el retorno al empleo de máscaras en el teatro contemporáneo, enfatizando que él también las utiliza en su pieza **Kukulcán** (o **Cuculcán**) -esencialmente teatral, incluida al final de **Leyendas**, que bien puede ser, independientemente, una pieza dramática-, recurso milenario a la vez que

moderno, con lo cual vincula el clima cultural de la época con su producción dramática.

De ahora en adelante se interesará por Chaplin, Buñuel, Eisentein y las técnicas del cine. Igualmente, se interesará por el teatro francés y el español, sobre los que tiene categóricas críticas, como la siguiente,

No hay duda, el teatro que tiene que surgir ahora, aunará la alegría dionisiaca del espectáculo griego a los eternos problemas capitales del hombre. El adulterio, la niña abandonada por el novio, la condesa robada, el adinerado engañado por la querida, el militar ridiculizado, el cura efusivo, el sirviente dicharachero, todo pasará a la trastienda, de donde esperamos que no saldrán jamás. El fracaso del teatro burgués lo confiesan todos...

Remato estas líneas con el deseo de ver formarse en nuestros países un grupo de gente nueva que se dedique a crear un teatro nacional hispanoamericano sin repetir el eterno espectáculo de la obra española, drama en tres actos y del juguete cómico al final (Segala, 1988 p. 469-70).

Asturias, quien entre 1929 y 30 se ha ido concentrando en lo teatral, publica en 1932 un conjunto de artículos en la serie "En la jaula de la Torre de Eiffel" (son seis artículos, cinco sobre arte y teatro europeo y uno sobre un

drama del venezolano Andrés Eloy Blanco), que culmina con sus reflexiones en torno a lo que podría ser el teatro americano, conjugando aquí en parte su experiencia propia americana y en parte, sus comparaciones con el teatro que veía en París, con lo cual intenta formular su idea sobre un teatro de mestizaje cultural.

### **LAS POSIBILIDADES DEL TEATRO AMERICANO**

Este es el nombre de un artículo suyo escrito en 1932, el cual se realizó a luz de un creciente interés por la escena desde fines de la década del 30, y ante la preparación de una pieza dramática que seguiría estas ideas, como lo fue **Kukulcán**, que menciona en el artículo.

La idea central de su reflexión es la de bosquejar las “posibilidades americanas” que tenía la escena actual, vale decir, las ideas para escribir un teatro “de la selva americana”, como lo sería un teatro maya-quiché en los años treinta (Asturias, 1932).

El artículo está dividido en cuatro partes, las dos primeras destinadas a conocer la

información de base que poseía sobre el tema y las otras dos, llamadas “disquisiciones”, contienen la propuesta concreta que formula para su realización. Su detalle es el siguiente:

**1. Documentos.** Recurriendo a sus propias investigaciones, que ha venido realizando, concluye que en América existen sólo dos obras netamente autóctonas, **El Guerrero Rabinal** (también conocido como **Rabinal Achi**, de origen maya-quiché) y **Ollantay**, de los Incas, a la cual acertadamente reconoce su influencia española o bien que fue escrita en el siglo XVIII, como se ha demostrado que ocurrió realmente. Si existieron otras piezas escritas fueron destruidas o se han perdido en el tiempo. Sobre el período colonial, Asturias es muy poco claro al decir que “en cuanto a lo que se escribió de teatro en castellano, durante la época colonial y después no nos interesa” (Ibid., p. 476).

**2. Géneros.** En relación con los géneros de la tradición castellana que llegaron a América, como las loas, convites religiosos, bailes de moros y otros, los considera “elementos

desorientadores”, a los que debe tratárseles con precaución y aprovechar sus elementos de gran colorido.

En este sentido, menciona expresamente a la pieza **El Mashimón** (o Maximón), obra de teatro “primitivo mezclado con temas religiosos españoles”, que se presentaba en Semana Santa en Guatemala. Considera Asturias que aunque el tema es pobre, su representación escénica es muy vistosa y colorida, por lo cual esta bien podría ser “una fuente virgen para los futuros ballets americanos”.

Por ello expresa que “El Mashimón, por su importancia, es más que todas las otras representaciones de carácter semirreligioso que aún hacen los indígenas herederos de aquellos gloriosos mayas. El esplendor de los trajes y el arreglo de los bailables son absolutamente americanos” (Ibid.). De hecho, el culto a Mashimón ha tenido gran influencia en novelas de Asturias como **Hombres** y **Mulata de Sal**, así como una crónica especialmente escrita por él sobre el tema de la divinidad de agua dulce

(en 1946), como lo reseña Gerald Martín en las notas al artículo.

El resto de los géneros no captó la atención de Asturias, a no ser porque en ellos se conservó la esencia de las creencias nahualistas tan arraigadas en el continente y que ha sido motivo de su especial preocupación. Sobre esto, explica Asturias que el nahualimo no “es la creencia en un animal protector, especie de “Ángel de la Guarda”, lo que de alguna manera se representó en los bailes moros y en los convites, en los cuales los personajes visten un traje de animal, que de acuerdo con los mitos católicos algunos vislumbran como encarnación del demonio.

El nahualismo también ha sido otro tema fundamental en **Hombres** y está definido y discutido en forma etnológica en el índice de modismos de **Leyendas**.

En cuanto a las loas y pastorales, éstas carecen de significación para Asturias, por cuanto en ellas lo indígena “se ha visto deformado, empequeñecido, reducido a las

exigencias de teatrillo parroquial de la nanita” (Ibid.).

Otro aspecto importante que rescata Asturias de otras representaciones es su forma como “fiestas teatrales”, que aunque muy mal administradas en esa época (y siempre), no desdican de su carácter festivo, algo que remite a los mayas y que Asturias no percibió en su momento.

### **3. LA PROPUESTA PARA UN TEATRO AMERICANO**

Esta sección del artículo presenta su esquema, en la forma de disquisiciones. En su primera disquisición, denominada “inoportuna”, Asturias efectúa la primera parte de sus propuestas escénicas.

En cuanto a contenidos temáticos, en su característico estilo barroco expresa que estos serían “el campo inmenso del trópico flagrante, la selva llena de sonidos, los males olorosos a eternidad, ‘las montañas cogidas de las manos a la hora del crepúsculo’, los ríos impetuosos, los volcanes, que de jóvenes se coronan de

columnas de humo y de viejos de cabellos de nieves perpetuas, todo esto y cuanto más que no se dice, espera que se le lleve al teatro, no en forma de bambalina, en forma de soplo, de símbolo, de potencia verbal que, por la fuerza de la evocación, llegue a crear con ella un ambiente nuevo, el ambiente de la escena americana” (Ibid, p. 477).

Según Asturias, todo lo hecho en este sentido adolecía de serios problemas de excesos y de un exceso de recursos con fórmulas europeas, “casi todas caducas”, para expresar los contenidos americanos. Todo esto le hacía concluir con la necesaria búsqueda de “una fórmula teatral americana y sólo americana”. La base de la cual reposaba en el “teatro maya-quiché que nos proponemos”.

a) Decoración. De acuerdo con lo anterior, el teatro se debía representar “al aire libre, sin escenarios, a la altura del público”, como también se desprende del **Rabinal Achi**, que estudió el autor.

La decoración sería, por otra parte, simple, “una cortinilla de color”, amarilla si es en la mañana o roja si es en la tarde, y negra si es por la noche. En esta decoración no deja de tener influencia su conocimiento del teatro chino, en donde él encuentra que “la decoración es la palabra”, así si el actor dice es de noche, es que ya es de noche, sin necesidad de cambios de luz, bambalinas o escenografía especial, En esto, lo que busca Asturias es lo que él denomina “la magia del color primario como una frase permanente a los ojos del espectador, forzándolo a la evocación” (Ibid.).

Además, propone una decoración en la que deberá “buscarse la desproporción, árboles gigantes y animales pequeñitos y gentes más pequeñitas”, todo esto en movimiento para producir diálogos increíbles, como las montañas que discutirán con los astros, “todo lo fantástico, fantástico

hasta lo absurdo, lo que sólo es posible en países que son 'una locura del sol' ”.

En resumen, en cuanto al decorado propone la magia del color, la desproporción de las formas y un escenario limpio, al aire libre.

b) Declamación. Señala que este teatro debe ser “repetido y no recitado, el que recita, interpreta; el que repite, dice simplemente”, todo esto con el fin de sacarlo de las reglas neoclásicas de la retórica del recitado y hacerlo como los relatos fabulosos que hacen los niños a sus amigos, con “una entonación vaga, de conciencia semidormida, de alma que se despierta en una naturaleza de encantamiento, donde todo le maravilla”, ideas éstas que harían pensar en lo que tiempo después se denominará “realismo mágico”, y que es también la base de su trabajo autobiográfico **El alhajadito**, de 1961 (Martin, 1988, nota 4).

Esto del juego, se encuentra en el centro de la teoría teatral y ha auspiciado mucho de las vanguardias teatrales, aunque en este caso Asturias lo remite a los juegos infantiles, que para él correspondían a “verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente”.

En este mismo aspecto, Asturias profundiza el tema encontrándose con una serie de etapas de la cultura americana y por lo cual, en la hora de aquellos años treinta, era la de ser una diversión infantil, semejante al avance de su cultura, como lo explica al expresar que,

América está jugando todavía, ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad?... así queremos que se diga de las piezas del teatro americano... ¡vamos a jugar a Kukulcán!, que es como se titulan los tres telones mayas, repetidos nueve veces, que estamos componiendo (Ibid, p. 978).

Esto confirma su idea por etapas en el desarrollo de la cultura, fija la etapa actual que le merece lo que sería el teatro americano, da las ideas centrales y presenta con su título la pieza dramática en que se encontraba trabajando, aún cuando la misma no fue publicada hasta dieciséis años después, con presentación, actos, diálogos y estructura netamente teatral, pero que inexplicablemente siempre se ha considerado un poema o leyenda.

De la misma forma, y siguiendo su ya reconocido patrón ideológico sobre la cultura, Asturias presenta lo que sería una etapa superior de la cultura, al decir,

Este, naturalmente es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisan que salten a las escenas llevados por pluma de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos (Ibid.).

Es decir, desde su punto de vista, al mito lo seguiría una concepción intelectual más compleja impregnada en lo sociológico y cultural, secuencia que explica el plan metodológico subyacente de sus obras, apartándose de la psicología individual, a la cual la deja para etapas posteriores. Esto explicaría su rechazo a la novela psicológica burguesa, de fuerte introspección humana individual (Martin, 1988, p. nota7).

En esta etapa Asturias estima que el teatro necesitaría de la recitación, tal como lo expresa al decir que “este teatro social ya no será repetido. El niño ha dejado de contar sus fábulas como loro y está en edad de interpretar” (Segala, 1988, p. 478).

c) Fabulación. En esta sección se refiere al relato, a la palabra y al lenguaje. En el relato expone que debería utilizarse el método de la yuxtaposición, sin mezclar

los acontecimientos o “sobreponerlos simplemente”.

En cuanto a la palabra, explica que ésta debería en su “desmedro y tosca vibración”, adquirir un valor diferente al del exceso de retórica.

Para el lenguaje, expone que éste debería ser limpio y claro, “desposeerlo de cosa, y que sea alado, libre, religioso”.

d) Escenas. La impresión de lo americano tropical debería darse a partir de escenas cortas, “que giren como los astros en las noches despejadas”. En esto se nota la influencia del cine, puesto que Asturias recurre a él para explicar que como en éste, las escenas “acaricien al espectador devoto y espinen el alma del espectador apático”.

e) Máscaras. La utilización de ellas las considera muy importantes, puesto que son tradicionales en el teatro americano. Así, los personajes-animales llevan

máscaras y se mueven torpemente, “como borrachos”, otros se moverán en forma más flexible. El personaje de máscara negra será uno que toma parte en las escenas sin existir, “o existiendo en la noche del no existir”. En esto deberían utilizarse los modelos de los códices y de los templos mayas, cuyos ademanes y gestos se pueden aprovechar para los movimientos.

La segunda disquisición que presenta Asturias se refiere exclusivamente a la audiencia que tendrá este teatro.

Al respecto señala que este teatro no está diseñado para pensar, que se debe pensar que se está precisamente en el teatro, y esto requiere un espectador especial, que esté dispuesto a presenciar un teatro de mito maya-quiché, conformado en la siguiente proporción,

Solicitamos un espectador que tenga un cincuenta, para hablar en business, de creyente que asiste a la iglesia a oír misa; un veinticinco por ciento de visitante apasionado de museos de figuras de cera y

museos en general; y un veinticinco por ciento restante de poeta y de niño (Ibid. p. 478).

Como es fácil de suponer, esto no es fácil de lograr, y constituye una construcción no sólo un poco ideal, sino hasta cierto punto casi imposible de encontrar en América latina, de lo cual está consciente Asturias. Por esto, él mismo propone a cambio que “nos basta un espectador que se sienta capaz de hacerse el tonto media hora”. Estos, naturalmente serían muy pocos y esa sería una de las características de este teatro, que lo diferencia del teatro burgués, que a Asturias asqueaba, sea de “digestión o indigestión”, como lo señaló alguna vez.

Su propuesta de un teatro americano fue escrita para abrir caminos en torno a la escena, siempre pensando en su gran preocupación, “de lo más nuestro que en nosotros esté: América”.

**EL TEATRO DE ASTURIAS** <sup>(1)</sup>

Como se puede apreciar de lo dicho, en Asturias parecen existir dos períodos teatrales bien definidos, el primero que cubriría sus obras de fines de los años veinte y treinta y, posteriormente, el que se inicia a partir de 1955.

En sus primeras obras sobresale su imaginería, recurso ancestral maya, y la poesía que disfrazan al teatro. Así, por ejemplo en **Rayito de estrella** (1929), definida como su primera “fantomima” escrita, es formal y aparentemente, un poema breve, pero que al leerlo comienza a aparecer su profunda teatralidad. Primero, posee un prólogo en el cual presenta y describe físicamente a los personajes, Rayito de estrella, Don Yugo y Torogil:

Rayito de estrella  
Pluma de torcaz;  
...  
su cabello blondo; su boca de chayas  
partida en dos ayes;  
su cuerpo,  
saliva, plumitas  
...  
Don Yugo aparece  
Y se cuece  
Desnudo  
al sol.

Torogil, fantasma  
del asma  
diómelo prestado  
un viejo teclado  
de marfil.

Luego, se inicia la primera parte (o escena), dando una descripción escenográfica poética e imaginativa, “en el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra” (p.178). Aquí aparece una curiosa parábola imaginaria, dice más adelante, “sobre un charquito vuela un zancudo. No es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo, como la lente de un sabio”. En esta escena Don Yugo desaparece, y regresa transformado en un cangrejo, que es como seguirá de aquí en adelante. La escena cierra el diálogo de Don Yugo con Rayito con las indicaciones al director de que “Don Yugo sube por los pies de la anciana, huesudos como los de un santo antiguo, hacia Rayito de Estrella. Le sale al encuentro Torogil”.

La breve pieza cuenta la historia de este Señor Cangrejo que quiere alcanzar a la bella

mujer que es Rayito, ante lo cual Torogil le impone tres pruebas que sortea sin dificultad, recordando que “más sabe el diablo por viejo”, porque “un cangrejo desde que nace es viejo”. Este es el asunto de la pieza, su intriga, y esto llega su fin en la escena tercera cuando Don Yugo llega a donde Rayito y se transforma, de su humildad pasa al “concepto de dominación”, lo que se indica en el texto diciendo que “acercóse inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes la vida de Rayito de estrella” (p.181).

Lo mismo podría explicarse con respecto a **Kukulcán** (escrita en 1930), pero en este caso su teatralidad es más pronunciada aún, porque desde el inicio mismo se plantea en términos teatrales. En efecto, es esta una substantiva y concreta obra dramática que lleva como “serpiente envuelta en plumas” para señalar el significado de su nombre, presentada en siete escenas bien definidas, cuyos personajes principales son Cuculcán, que cambia de

colores en su completa fisonomía según la escena de que se trate (por ejemplo, en la escena “primera cortina amarilla”, aparece de amarillo en cara, manos, cabellos y plumas, y vestido en zancos amarillos); Guacamayo del tamaño de un hombre con plumaje de todos los colores que habla combinando el lenguaje humano con el de una ave; Chinchibirín; un Coro de guerreros que danza; una tortuga barbada; pumas y jaguares, exhibiendo así a toda una galería de personajes humanos y animales que recuerdan vivamente escenas del drama-ballet prehispánico **Rabinal Achí**, ya mencionado y del cual Asturias era un experto.

Las siete escenas se presentan como una serie continua de “cortinas” con los colores amarillo, rojo y negro, y sus respectivos significados. Así, las cortinas primera, cuarta y séptima son amarillas, “color de la mañana, magia del color amarillo de la mañana” y los personajes en estas escenas visten utilizan profusamente este color. Las cortinas segunda y quinta son rojas, “color de la tarde, magia del

color de la tarde". Y las cortinas tercera y sexta son negras, "color de la noche, magia del negro de la noche". Además, estas cortinas poseen sus propios, discursos dramáticos, por ejemplo, la cortina roja se lamenta como herida de muerte cada vez que la toca una flecha. Completan esta visión escenográfica "manos de mujeres que se agitan con movimientos de lamas", al compás de melodías y de instrumentos indígenas como el "tún" y otros.

Su carácter teatral no sólo queda de manifiesto con esta presentación, sino también por los diálogos e intriga que Asturias (1957) incorpora, como se ilustra al inicio de la primera cortina,

Cuculcán       :(Muy alto en los  
zancos) ¡Soy como el sol!  
Guacamayo:¿Cuác?  
Cuculcán       ;¡Soy como el  
sol!  
Guacamayo:¿Cuác? ... ¿Cuác?  
Cuculcán       ;¡Soy como el  
sol!  
Guacamayo:¿Acucuàc, cuác?  
Cuculcán       ;¡Soy como el  
sol!  
Guacamayo:¿Cuác,           cuác,  
acucuác, cuác?

Cuculcán ;;Soy como el sol!  
Guacamayo;Eres el Sol, acucúac, tu palacio de forma circular, como el palacio del Sol, tiene cielos, tierras, estancias, mares, lagos, jardines para la mañana, para la tarde, para la noche (lento solemne); para la mañana, para la tarde, para la noche... (pp. 73-74)

La segunda parte en el teatro de Asturias ocurrirá 20 años después. Esto fue, aparentemente, estimulada por la gran actividad teatral de Buenos Aires que había observado desde su estadía en los años cincuenta, y en donde permaneció largos años.

En estas obras se mantienen algunas de las constantes ya descritas en detalle de su primera época, su interés actual por los temas sociopolíticos y la de los mitos de las culturas mayas, pero cambia la forma por la de un teatro tradicional, a la italiana, aunque de estilo moderno.

En este sentido, se podría efectuar una relación directa con una idea de los años periodísticos del treinta y con los diálogos

dramáticos de **Leyendas** y otros mencionados, que siempre parecen estar presentes en su obra dramática.

En 1955, aparece publicada la obra **Soluna**, comedia prodigiosa en dos jornadas y un final, que tal como indica su autor se desliza como una comedia costumbrista que relata la vida de una pareja terrateniente que huyen del campo debido especialmente al temor de enfrentar las formas de vida indias. A su vez, los sirvientes indígenas viven su mitología del diario combate entre el sol y la luna, en su recorrido solar y que se presenta en medio de danzas y diálogos reiterados que recuerdan al **Rabinal**, al tratar de llevar el conflicto a un acto ritual en sí.

Luego, en 1957, aparece **La audiencia de los confines**, en donde se presenta el encuentro indohispánico luego de la conquista, en el cual se crean dos niveles de acción, el español y el indio, que se unen a través de la figura del Padre de Las Casas, lo cual le da a la pieza un cierto aire de cristiandad occidental.

En 1964 se presenta **Chantaje**, que trata el tema de los negocios petroleros “en un país de la América tropical” y su dañina influencia en el desarrollo de estos países. Igualmente, **Dique seco**, del mismo año, sigue esta misma línea sociopolítica pero, impregnado de humor al tratar la vida de un falso marqués que intenta mantener su imagen que contrasta con el humor del pueblo guatemalteco que actúa como reacción y defensa ante los agravios sucedidos a lo largo de su historia.

El teatro de Asturias ha sido criticado por un exceso de discurso que retarda la progresión del conflicto y por una acumulación de imágenes, lo cual habla de su fortaleza poética e imaginativa (Solorzano, 1969; Zalacaín, 1980). Sin duda, es un teatro maduro y establecido dentro de las coordenadas ya comentadas, lo cual indudablemente crea dificultades en su entendimiento y producción, pero hasta ahora nunca se ha escuchado poner en escena una obra suya según las

posibilidades de un teatro americano-maya-quiché, como una vez Asturias lo pensó.

Caracas, 2000/4.

### **Nota.**

(1) La obra dramática conocida (o mencionada) de Miguel Ángel Asturias, incluyendo sus denominadas “fantomimas y “jitáforas”, estaría constituida por las siguientes piezas:

- **Amores sin cabeza** (1927?), pieza breve, citada por Segala (1988, p. LII).
- **Rayito de estrella**, fantomima, escrita y publicada en 1929.
- **Kukulkán**, en **Leyendas de Guatemala**, publicado en 1930, 1948 y 1957.
- **Emulo Lipolidón**, fantomima publicada en 1935.
- **Aclasán**, fantomima publicada en 1940.
- **Soluna**, publicada en 1955.
- **La audiencia de los confines**, crónica en tres andanzas, publicada en 1957.
- **Chantaje**, publicada en 1964.
- **Dique seco**, publicada en 1964 junto a las tres obras anteriores.
- **El Rey de Altanería**, publicada en 1968.
- **Juárez**, guión para cine, publicado en 1972.

Existe la percepción en quien esto escribe, luego de esta breve investigación, que aún quedarían algunas obras dramáticas por revisar, inéditas, en los archivos del escritor que legara a la Biblioteca Nacional de París.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asturias, Miguel Angel (1932). "Las posibilidades de un teatro americano", en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 476 - 479.

\_\_\_\_\_ (1929). "**Rayito de estrella**", en: Carlos Meneses, **Los poetas**, pp. 177 - 181.

\_\_\_\_\_ (1957), "**Kukulkán**" en M. A. Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Bs. As., Losada, pp. 72-136.

Cheymol, Marc (1988). "Bibliografía", en: Segala, Amos (1988). **M.A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 952 -954.

De Andrea, Pedro (1969). "M. A. Asturias. Anticipo bibliográfico", **Revista Iberoamericana** No. 35, pp. 133-146.

Leiva, R. (1969). "La poesía de M. A. Asturias", **Revista Iberoamericana** No.35, pp. 87-100.

Martin, Gerald (1988). "Notas al artículo de M. A. Asturias, Las posibilidades del teatro", en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 630-633.

\_\_\_\_\_. (1988). "Pensamiento y creación literaria", en: Segala, Amos (1988). **M. A. Asturias. París 1924-1933**, pp. 791 - 807.

Meneses, Carlos (1975). **Los poetas**. (M. A. Asturias). Ed. Jucar.

Segala, Amos (1988). "Introducción del Coordinador", en: **M.A. Asturias. París 1924-1933**. Periodismo y creación literaria. París, UNESCO-Univ. Paris X, pp. 3 - 489.

Solórzano, Carlos (1969). "M. A. Asturias y el teatro", **Revista Iberoamericana No.35**, pp. 101-104.

Zalacaín, D. (1980) "Los recursos dramáticos en Soluna", **LATR 14/2**, pp.19-25.

## CAPITULO 4

### EL TEATRO ABIERTO ARGENTINO

En marzo de 1981 la dictadura militar que había asaltado el poder en la Argentina cinco años antes parecía imbatible. Sobre la base de una política de terror como el país no había conocido en su historia, el facismo había logrado desarticular al movimiento obrero, intimidar a la población, acallar a los estudiantes, arrasar con la cultura. Treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos, un millón de exiliados. El pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país- y toda forma de organización parecía casi imposible. Reinaba la paz de los cementerios. ("Qué es Teatro Abierto", 1984)

Con estas palabras como introducción, el movimiento argentino Teatro Abierto presentaba un documento síntesis de sus orígenes, luchas y objetivos ante el Festival de Teatro de La Habana en 1984. También, ellas reflejan el contexto que permitió su aparición. En efecto, este fue el ambiente político y cultura en el cual surgió Teatro Abierto, como un brote más de resistencia popular, en el campo de la cultura.

Su experiencia se propuso mostrar la vigencia del teatro argentino que en horas de dificultad parecía completamente

desarticulado. Tras el agrupamiento de una gran cantidad de gente de teatro, que harían su trabajo gratuitamente, presentando espectáculos a precios rebajados, mostrando la realidad de su país, subyace parte de la historia del movimiento teatral independiente argentino, y por qué no decirlo también, la historia del teatro latinoamericano, del cual obtuvo tanta simpatía. Y no podría haber sido de otra forma, como lo ha explicado Miguel A. Giella (1991), tal vez el que más ha investigado al movimiento, quien puntualizaba que Teatro Abierto fue el resultado de una crisis que venía de atrás (p. 20).

El diagnóstico efectuado al entrevistar a Julio Mauricio, a mediados de la década del setenta, para el teatro argentino señala que el ambiente teatral bonaerense se encontraba dominado por un teatro comercial, una audiencia sumamente restringida, junto a un teatro oficial sin proyección alguna. Además, existían grupos formados por cooperativas de actores y algunos sectores fragmentados del

teatro independiente, sujetos a “fuertes presiones políticas y económicas” (Entrevista a J. Mauricio, 1974, p.13) En la provincia argentina la situación era similar, en donde sólo grupos universitarios como el de Córdoba o el de Tucumán lograban mantener cierta continuidad. Ante circunstancias similares en los años treinta ocurrió igualmente una completa renovación de su escena, que no es preciso repetir. Por esta razón, el estudio del Teatro Abierto, aparte de ser un vasto movimiento aparecido a comienzos de la década de los ochenta, en 1981, a través de sus cuatro ciclos presentados es también el instante propicio para retomar parte importante de la historia del teatro argentino de los años treinta, con su repercusión en los años ochenta, como se verá más adelante, y también se destaca como el espejo cóncavo de buena parte del teatro continental de aquella época.

## LAS RELACIÓN CON EL TEATRO INDEPENDIENTE

Los grupos del teatro independiente que todavía subsistían en los años setenta, eran los herederos de la tradición iniciada en los años treinta y cuyo símbolo lo constituyó el mismo Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. El teatro en las comunidades se daba en difíciles circunstancias, sin apoyo oficial de ningún tipo y en un contexto ya señalado de crisis. Esto es probablemente lo que ha llevado a hablar de una cierta decadencia de la escena nacional y, por extensión, de los mismos problemas al resto de países del continente en iguales condiciones. Una mejor explicación del fenómeno podría llevar a otras conclusiones completamente diferentes, como la expresada por el dramaturgo Julio Mauricio cuando decía que "el teatro en América Latina ha sido abandonado, y fundamentalmente le ha sido expropiado al pueblo" (Ibid., p. 15).

El Teatro Abierto es un producto del conjunto de estas contradicciones. Nace como

una búsqueda de un teatro que recobre su proyección comunitaria y que exprese ese sentir, por ello su aparición se inserta en un proceso de resistencia cultural a la dictadura y recibe la experiencia acumulada del teatro independiente, del que será su más decidido vocero.

En realidad, el estudio de esta historia debiera arrancar en 1968, cuando todas las actividades artísticas argentinas, como también en gran parte de Latinoamérica, se aprecia una fuerte impugnación a las instituciones culturales tradicionales, consideradas como agotadas dentro del mismo modelo social continuista y, por tanto, se levantara un nuevo planteamiento sobre el papel del artista en la sociedad. Las medidas represivas adoptadas por el gobierno militar vendrían a agudizar más esta situación. Producto de esto será el conocido Manifiesto "Cultura de la Subversión", efectuado por el grupo de artistas plásticos de la Central de Trabajadores (CGT), en el cual se proponía un nuevo programa de acción política

y cultural cuyo fin último era transformar la sociedad. (“Argentine Subversive Art”, 1970)

### **Los años del teatro independiente**

Los contextos sociopolíticos de los años treinta y setenta en Argentina presentan ciertas similitudes que los acerca en sus concepciones básicas, aunque naturalmente hay una perspectiva diferente y distante en el Teatro Abierto, lo cual le abriría una más amplia receptividad en toda América Latina. En los años treinta, repercutirá en el continente la depresión económica de los Estados Unidos, provocando intensas presiones sociales, desempleo y pérdida en los niveles de vida. En Argentina gobierna el presidente Hipólito Irigoyen, del Partido Radical, quien al no poder dar respuesta a la situación planteada es depuesto por un gobierno militar, el cual sustentado en los mismos principios de la oligarquía tradicional, impone una política de fuerza e intervención castrense en casi todos los sectores de la vida nacional.

Se daba comienzo a la serie de golpes militares que no cesarían hasta los mismos años ochenta. Igualmente, se advertían los primeros atisbos de resistencia y oposición en el teatro. Las obras de Roberto Arlt, Discépolo, Scalabrini y otros, de comienzos de los años treinta mostrarían esta mezcla de incertidumbre y resistencia que hacia la mitad de la década se haría más visible y persistente.

El teatro convencional, denominado en ese entonces teatro nacional, consecuentemente se transforma en una actividad netamente comercial. La fecha precisa en que se comienza a utilizar el término independiente no está clara del todo, aunque los programas y entradas del Teatro del Pueblo, fundado en 1930, ya lo mencionaban. Este teatro, no obstante, sería el que sentó las bases artísticas, sociales y de organización de un vasto movimiento que luego adoptaría en forma definitiva la denominación de teatro independiente, en forma por demás afortunada.

Dentro de los objetivos que se planteara el Teatro el Pueblo, se encontraban (1) renovar el teatro argentino produciendo obras no comerciales, (2) incentivar la escritura de textos de escritores talentosos, no necesariamente dramaturgos, (3) formar actores y técnicos de la escena, (4) sacar al teatro del contexto de clase media, a través de entradas baratas y de giras, (5) moldear una nueva consciencia sobre el teatro, que lo considere un arte culto al servicio de todas las dimensiones sociales y no sólo de las elites (Foster, 1986, pp. viii-ix). Todos estos objetivos fueron alcanzados plenamente por Teatro del Pueblo. Igualmente, el grupo creó su propia revista **Metrópolis** (Marial, 1984, p.110). Esto indica con claridad que los objetivos planteados se orientaron hacia un proyecto de tipo cultural-teatral, con fuerte acento educativo básico.

Luego de ocupar varias salas, llega a una en la calle Carlos Pellegrini 340, amplia, en donde se presentarían obras del teatro clásico, incluyendo a Shakespeare, Lope de Vega,

Cervantes, así como también a autores nacionales como Arlt. Aquí sufrirían su primer desalojo, que los llevaría a una sala de la calle Corrientes, hasta que en 1937, la Municipalidad les cede una sala. En ese entonces se denominaba Teatro Nuevo y, a partir de ese instante, cambió a Teatro del Pueblo, luego Teatro San Martín. (¿Qué es Teatro Abierto?", 1984, p.52)

Seis años más tarde, serían nuevamente desalojados para instalar allí al Teatro Municipal de Buenos Aires. A partir de entonces, 1943, el Teatro del Pueblo trabajaría en lugares abiertos, plazas, parques y sindicatos. Estos desalojos y otros accidentes ocurridos a lo largo de su historia, fueron como es fácil de imaginar, motivados por diferentes causas, la mayor de las veces de origen político, como el mismo Barletta los recuerda cuando expresó que "el primero fue argumentado con que en la compañía había tres actores judíos y el gobierno era nacionalista... el 30 de Agosto de 1953 hubo en nuestra sede de Diagonal Norte

(Sede actual) un incendio intencional, donde se quemó todo nuestro archivo de libros, programas, etc." (Ibid., p.53).

El Teatro del Pueblo luchó contra la comercialización del teatro, así como también por levantar el nivel cultural nacional y por atraer la atención del público. Pero igualmente, introdujo técnicas del teatro de vanguardia para esa época y se inscribió en la afirmación de un teatro de orientación popular, con una clara connotación ideológica. Sus objetivos el mismo Barletta los definió como los de buscar un cambio cultural ante "una política reaccionaria que provenía de dos orígenes, la oficial y la empresarial" (Ibid.).

La llegada al poder de la pequeña burguesía y de sectores medios, debía provocar la aparición de un movimiento nuevo en todos los campos que tradujese sus aspiraciones y eliminara el reflejo de las estructuras sociales del pasado. La cultura media exigía su expresión propia. Este teatro independiente, tuvo así el apoyo de esta clase en ascenso a la

que se sumó el pueblo, que en definitiva serían sus beneficiarios más directos.

Esta génesis no deja de recordar movimientos similares europeos, como el caso del Manifiesto de creación del Vieux Colombier y se acerca a los conceptos emitidos por autores como Reinhart, Tairov, Pitoeff, Copeau, Antoine, Stanislavski, Craig y Appia, nombres profusamente mencionados y reproducidos en las revistas de teatro del movimiento -El Anuario Teatral y Martín Fierro- desde fines de los años veinte. Entre sus aciertos se puede anotar el surgimiento de una nueva dramaturgia que respondía de plano a los postulados del teatro independiente.

En su primera etapa (1930-43), sólo se menciona a un autor, Roberto Arlt. En la segunda (desde 1947 hasta fines de los años cincuenta), dados el apoyo a la dramaturgia nacional y a su relación con la realidad argentina, el movimiento se torna masivo, comienzan a destacarse los autores, entre los cuales resaltan Agustin Cuzzani, Carlos

Gorostiza y Osvaldo Dragún. Luego de un período de franca decadencia, se reactivará en 1960, cumpliendo una tercera etapa de plena madurez hasta 1965, en la que destacarán un nutrido grupo de dramaturgos y grupos, algunos de los cuales llegarían incluso a participar en Teatro Abierto, como son el mismo Dragún y los autores Roberto Cossa, German Rosenmacher, Carlos Gorostiza y Julio Mauricio, entre otros. Su decline se debió, principalmente, a la profesionalización de mucha de su gente que pasó a la televisión y al teatro comercial.

Igualmente, numerosos grupos formados al amparo de este movimiento surgirían en todo el país, alcanzando un número de aproximadamente trescientos, al nivel nacional. Estos se iniciaron con el Teatro Juan B. Justo, La Mascara, del cual surgirían luego Nuevo Teatro y Teatro Fray Mocho, además de Teatro IFT, La Cortina, El Tinglado, Teatro Libre, Teatro Florencio Sánchez y otros que tendrían una

amplia repercusión hacia fines de los años cincuenta.

En resumen, se podría decir que el teatro independiente encarnó una genuina resistencia a un estado nacional en deterioro generalizado, ante el cual produjo importantes innovaciones tales como la de tomar en sus manos toda la cadena de producción teatral, la que pasó a manos de grupos de autores, actores y técnicos del movimiento. Esto se tradujo en la presentación de una importante muestra de un teatro con temática y estructuras particulares. Estéticamente, se orientaría por un estilo realista, caracterizado por una "disposición crítica que el autor adopta ante su realidad" ("¿Qué es teatro abierto?", 1984)

El movimiento nace como respuesta ante una realidad concreta y propone un estilo, una forma y un contenido particular, que más bien se sitúa como un compromiso que iba más allá de lo estrictamente estético, respondiendo a la pregunta de "qué debemos hacer para que nuestro teatro se integre activamente a nuestra

comunidad" (Declaración de Principios de Teatro Abierto, 1981)

El mismo teatro independiente se enfrentó a una situación similar a la que originara su emergencia. Argentina vive el proceso de magnificación del mito peronista. Juan D. Perón regresa en 1972 y al año siguiente es elegido Presidente de la República por una abrumadora mayoría, entusiasmo que se ve frenado dos años más tarde por la desilusión de sus partidarios, que culminara en 1976 con un golpe de estado y el inicio de una serie de gobiernos militares que desata una violencia oficial en contra de todas las actividades culturales populares, actitudes que han mostrado al mundo acentuados rasgos del facismo europeo.

### **Los gobiernos autoritarios**

Para el teatro independiente, estos años significaron el exilio de muchos de sus intérpretes, desaparición de otros, desempleo masivo, encarcelamiento y la absorción de unos pocos por la televisión comercial. El teatro de

estructura empresarial hace su aparición con una ofensiva de espectáculos frívolos, turísticos, comerciales preferentemente, que desplazarán diez de sus salas en sólo un par de años. Esto marcará, igualmente, un cambio en la concepción ideológica del teatro independiente, ubicándose ahora, gran parte de sus integrantes, en posiciones de avanzada, participando activamente en la política contingente y buscando con sus obras nuevos caminos para analizar su realidad y entregar un aprovechamiento concientizador desde la escena. (Suárez, 1983, pp.16-19)

Argentina de los años setenta se enfrentaba a la autodestrucción de sus grandes mitos. Esto llevaría a conocer mejor su propia realidad y a acercarse más al resto del continente, del cual siempre mantuvieron cierta distancia.

A comienzos de la década de los ochenta, la situación general del país se encuentra muy deteriorada. Esto se reflejará en una visible disminución de la actividad teatral. Las pocas

piezas en cartelera utilizan un estilo de la crueldad que no tiene el contenido metafísico de la corriente teatral de ese nombre, sino que como lo expresara O. Dragún (1980), es más bien "vampiresca y caníbal" (p.15). Esta parece ser la orientación general del teatro, en la cual hace su reaparición la figura del grotesco, junto a un realismo que expresa una desesperación. La situación produce una fuerte contracción en la audiencia lo que obligará a terminar las actividades de muchos grupos. El teatro argentino sigue el patrón de otros países latinoamericanos en condiciones similares, dentro de su propia realidad. En este difícil momento aparecerá la figura de Teatro Abierto.

En 1976, cuando por golpe de estado toma el gobierno el Gral. J. Videla, comienza el denominado "Proceso de reorganización nacional" que se trazara un proyecto de cambio para el país en el cual se establecía el "restablecimiento del orden y la seguridad", modernizar al estado y la economía, "el

saneamiento moral de la vida pública”, y reformar el sistema educativo. Amparado en estos principios se instauró una implacable represión que creó una verdadera inestabilidad civil en el país, en donde se calcula que unas 5.000 personas desaparecieron y se efectuó el secuestro y cambio de identidad de unos 400 niños, hijos de presuntos subversivos (Giella, 1991, pp.20-25). Este fue el real contexto en que aparecerá Teatro Abierto.

### **LOS INICIOS DE TEATRO ABIERTO**

Al surgir Teatro Abierto, en 1981, se consolidó un nuevo bastión de resistencia cultural contra la dictadura y una de las expresiones del teatro popular latinoamericano de fuerte gravitación en su momento y con una no despreciable proyección.

Tal como lo afirmara O. Dragún (1983) al hacer un recuento del primer ciclo de Teatro Abierto, el pueblo argentino hizo suyo este nuevo movimiento, y "ese fervor popular fue un hecho nuevo y fundamental: la "complicidad" popular, transformando un

hecho artístico en acontecimiento político y social" (p.153-4).

Su verdadera historia comienza en Noviembre de 1980, cuando un grupo de autores y actores argentinos, reunidos en charlas de café se formularon la pregunta clave para el futuro del teatro en ese momento: cómo demostrar su existencia en las actuales condiciones imperantes.

Oswaldo Dragún, cabeza informal de este movimiento desde el inicio, propuso la idea de efectuar un plan que permitiera dar a conocer obras consideradas importantes y necesarias. A partir de ese instante se comenzaría a cristalizar el proyecto Teatro Abierto, que en aquel entonces sólo tendría como objetivo "demostrar la existencia del teatro argentino" (Ibid.). Para ello se requería efectuar un espectáculo masivo y que llegara con facilidad al público. Tal como ellos lo pensaron, se trataría de una muestra del teatro argentino contemporáneo. Las proyecciones que alcanzaría este proyecto eran entonces

inimaginables. La idea obsesiva que reinaba en este grupo era la de hacer teatro a como diera lugar, bajo la expresión de "vamos a demostrar que existimos" (Ibid.).

A comienzos de 1981, estando ya el movimiento en marcha, se sumaron gran parte de los intérpretes de todo el teatro argentino, de todas las épocas y de todas las tendencias políticas. Había, claro está, algo en común que a estas alturas ya unía a todos: su amplio rechazo al régimen militar, calificado como fascismo (Ibid.).

Se acordó pedir a un grupo de autores obras breves, de un acto, cuya temática se relacionase con los problemas actuales del país. No hubo una selección de autores, sino más bien se entregaron estas líneas generales a determinados dramaturgos cercanos al grupo central. Cada autor escogería su tema, sin limitaciones ideológicas ni estéticas. Se acordó, además, presentar un número de veintiún obras en total. El mismo proceso se realizó en cuanto

a directores y luego con los actores (Suárez, 1983).

De esta forma se conformó un conjunto de piezas con sus respectivos directores y actores, escritas especialmente para esta muestra. Todos aceptaron estas condiciones y entonces el proyecto se hizo público, anunciándose el primer ciclo de obras, las cuales se presentarían durante dos meses seguidos. Nadie cobró por su trabajo y las entradas costaban la mitad de las del cine y la sexta parte de las del teatro comercial.

Luego, se seleccionó la sala, considerándose un teatro amplio y moderno - escenario móvil, no convencional y relativamente céntrico, que ideológicamente se ajustaba a las líneas centrales del proyecto, como lo fue el Teatro Picadero, que antes utilizara extensamente el teatro independiente. Este fue considerado como el sitio requerido, una sala "nuestra, de aquellas que fueron pensadas para resistir, no para comerciar" ("¿Qué es el Teatro Abierto?", p.53), con lo cual

se rendía homenaje al teatro independiente que había precedido a este movimiento. Los costos de producción fueron absorbidos con la venta anticipada de abonos, que rápidamente se agotó.

**Primer ciclo: vamos a demostrar que existimos**

El 28 de julio de 1981, a las seis de la tarde quedó inaugurado el primer ciclo. En este acto, el Presidente de la Asociación Argentina de Actores leyó la Declaración de Principios de Teatro Abierto, escrita por el dramaturgo Carlos Somigliana y refrendada por el conjunto de sus integrantes, que en forma elocuente expresaba el origen de este movimiento.

Desde sus párrafos iniciales éste se inscribía dentro del marco de una escena popular que reaccionaba ante la muy difícil situación que atravesaba su país:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada;

...

Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos

y el bajo precio de las localidades  
recuperar un publico masivo...  
(Declaración de Principios de Teatro  
Abierto, 1981)

La recepción del público fue abrumadora. Teatro Abierto pareció ser el aglutinante de una unidad social tan esperada en esos instantes, quizá sólo comparable a la del teatro independiente de los años treinta, y que en las actuales circunstancias se mostraba como una muestra irrefutable, amplia, "un fenómeno político, una tribuna de resistencia a la dictadura" (Suarez, 1983, p.17 y "¿Qué es Teatro Abierto?", 1984, p.54).

La repercusión que el movimiento tuvo se hizo extensiva a otras actividades culturales, creándose casi al mismo tiempo formas de agrupamiento artístico similares como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto o Folklore Abierto, tanto en la capital como en algunas provincias (p.e. en Rosario).

El hecho que la cultura se levantara masivamente también tuvo su impacto en las

esferas oficiales y su reacción no se dejó esperar. Una semana después de iniciado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, desconocidos colocaron tres bombas incendiarias en la Sala del Picadero, cuando se presentaba la pieza **Tercero incluido** de Eduardo Pavloski, incendiándola. Este hecho era la culminación de agresiones previas que ya se habían notado en algunos espectáculos en donde fueron colocadas pastillas insecticidas, obligando al público a abandonar la sala.

Igualmente, a raíz de los comentarios oficiales que tildaron a este movimiento como un proyecto comunista, tres actores, figuras conocidas de la televisión, retiraron su participación en Teatro Abierto. (Suarez, 1983, p.54). Su desertión fue lamentable, pero como se puede inferir del espíritu general que reinaba en el movimiento, esta empresa requería de un coraje y convencimiento del que no todos podían disponer.

Cuarenta y ocho horas más tarde de aquel atentado, Teatro Abierto se recomponía.

El grupo organizador, constituido por O. Dragún, R. Cossa, J. Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano, acompañados por el Premio Nobel de la Paz (1980) Adolfo Esquivel y por el escritor Ernesto Sábato, informaban a una amplia asamblea de adherentes y a la prensa su decisión de continuar adelante. El acto finalizó con la entonación del Himno Nacional por parte de la concurrencia. Al día siguiente, se ofrecieron 16 salas para albergar el ciclo y ciento veinte pintores donaron sus obras para recaudar fondos.

En esa ocasión O. Dragún leyó un documento por medio del cual se fundamentaba esta decisión,

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores y técnicos que conformaban una parte - importante, pero una parte- del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y vitalidad de un público, de una juventud y de una cultura. Y por encima de todo la presencia de la generosidad y el desinterés puesto al servicio de un país entero, en un medio

contaminado por el escepticismo y la especulación. Esa generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. Teatro Abierto ha decidido (1) Continuar de inmediato con el ciclo, (2) Recurrir a los organismos oficiales para que se otorguen medios que faciliten esa decisión, (3) Colaborar con la reconstrucción del Teatro del Picadero, y (4) Solicitar la colaboración económica del estado para que esta reconstrucción se efectúe lo antes posible. (Giella, 1981, p.81-83)

El hecho marcará el momento en que el proceso general de descontento contra la dictadura rebasa las rígidas normas impuestas. O. Dragún, al afirmar en la asamblea antes mencionada "hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país", ponía de relieve la movilización que se producía alrededor de este espectáculo. El ciclo continuó en el Teatro Tabaris, en plena calle Corrientes, ambiente pleno del teatro comercial, en una sala considerada como un bastión tradicional del teatro de vodevil.

El éxito de este primer ciclo debe buscarse en la calidad de las obras, que en promedio han sido consideradas superiores a

todo lo que hasta ese entonces se había representado, con las normales variaciones en una muestra de esta naturaleza y en la forma como se efectuó su selección. Mas, también debe ser considerado en este balance la necesidad que existía de mostrar un espectáculo que pusiera las imágenes que el Teatro Abierto llevó hasta su audiencia, que dijera lo que allí se dijo, y en definitiva, que se hicieran propuestas teatrales como las que Teatro Abierto hizo.

No sin razón, en el curso de dos meses, a partir del 28 de Julio de 1981, a razón de tres obras por día en los teatros Picadero y Tabaris, semana completa, habían asistido unas veinticinco mil personas y colaborado unos ciento cincuenta actores. La crítica especializada lo calificó como “el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos” (Giella, 1981, p. 92)

Al cerrarse el ciclo en el Tabaris, tanto los interpretes como el país, imaginaron que al año siguiente se repetiría la experiencia. Especialmente porque la tarea de la resistencia

debía mantenerse. En lo político, contra la dictadura, y en lo artístico, promoviendo nuevos cambios en la cultura tan necesarios para el país. Todo indicaba que Teatro Abierto debía prolongarse, aspecto este que se revisará más adelante.

No obstante, antes de continuar esta historia, una recapitulación se hace imprescindible para puntualizar algunos de los aspectos antes observados.

Descontando el éxito y el impacto logrados, su experiencia deja visible algunos problemas que debían ser subsanados. En cuanto a los autores, la misma génesis del proceso hizo que buenos textos quedaran al margen de la escogencia, porque no alcanzaron a ser programados. De hecho, no existió selección del todo, sino que esta fue efectuada dentro de lo que los organizadores mismos han denominado “naturaleza caótica del proyecto”, lo que hizo que todo se hiciera en forma precipitada, descuidando aspectos formales y muchos detalles (Bortnik, Cossa y otros, 1981,

Introducción). Lo mismo podría aplicarse a los aspectos organizativos. Esto repercutirá especialmente en las nuevas promociones que en esta ocasión quedaron completamente marginadas.

Igualmente, respecto del público, es posible observar que todo el movimiento fue orientado hacia sectores estudiantiles y de la clase media argentina, tratando de captar a este público que era el que parecía haber dejado de asistir al teatro, o que estaba siendo absorbido por el teatro comercial.

Sin embargo, en el proyecto inicial de Teatro Abierto, si bien es cierto que se habla del país en términos sociales, parece no haber existido la suficiente claridad sobre el papel que les correspondía frente a los sectores populares, para los cuales no parece haber habido preocupación especial en sus inicios.

Tampoco pareció existir conciencia de que la realidad nacional podría haberse proyectado más allá de sus propias fronteras. Da la impresión que el movimiento se hubiera

concentrado particularmente en el autor argentino, desconociendo la realidad de sus países vecinos que pasaban por una situación similar y ante la cual, una visión más amplia que se relacionara a ella, le habría dado mayor profundidad al movimiento. No obstante, de ésta muestra saldrían obras de gran calidad que luego serían presentadas en otros países, viéndose entonces esta observación y recién recibiendo una repercusión internacional de la que adoleció desde sus inicios. Piezas como **Gris de Ausencia** de Roberto Cossa y **Tercero Incluido** de Eduardo Pavloski son ejemplos al respecto que se ilustrarán más adelante.

### **Segundo ciclo: sin riesgos**

En 1982, Teatro Abierto volvió a presentarse. En este segundo ciclo, con un movimiento tan amplio y de tanto éxito, se anticipaba una apertura en grande, a la par que las condiciones del país se agudizaban día tras día.

En esta muestra, Teatro Abierto parece haberse hecho eco de algunas de las observaciones mencionadas y decide cambiar

su organización y funcionamiento. Esta vez se llamó a un concurso de obras en un acto y de una hora de duración, de autores nacionales residentes en el país o en el extranjero, así como también de autores extranjeros con un mínimo de cinco años de residencia en el país. Un jurado compuesto por directores, actores, técnicos, pero sin incluir a dramaturgos, seleccionó piezas de autores tanto de la capital como de la provincia argentina (Rosario, Mendoza y Tucumán). Igualmente, se abrió un registro de directores, actores, y técnicos que colaborarían en el ciclo, que superaron la cifra de mil quinientos.

Además, se acordó duplicar la cantidad de espectáculos y agregar un "ciclo experimental" que diera cabida a las mejores propuestas de este tipo del teatro nacional. Se seleccionaron 34 obras de autores y 17 proyectos experimentales, lo que en total da cincuenta y una piezas a representar. Esta vez se ocuparon dos salas céntricas (Odeón y Margarita Xirgú), se abrió también un horario

nocturno y uno especial para los eventos experimentales (Giella, 1982: 67-68; Espinoza, 1983:139-140 y Suárez, 1983:13-19).

En esta oportunidad, hace su aparición la **Revista Teatro Abierto**, dirigida por el dramaturgo Ricardo Monti, medio de comunicación concebido como lugar de encuentro para la reflexión sobre el teatro argentino y vehículo de difusión de las obras del movimiento, cuya regularidad sería trimestral. Además, simultáneamente con los espectáculos se ofrecieron seminarios, cursos, mesas de discusión sobre temas actuales del teatro argentino y latinoamericano.

El financiamiento de este ciclo surgiría de la venta del libro **Teatro Abierto 1981**, que contenía todas las obras del primer año y cuya edición alcanzó una cifra récord de ocho mil ejemplares, en una distribución continental. Nuevamente, se contó con el ingreso proveniente de la venta anticipada de abonos. El ciclo, presentado entre octubre y noviembre de 1982, abrió muchos espectáculos, se previo

como una gran expansión del anterior, esperando de él una mayor trascendencia, como lo subrayaba O. Dragún antes del mismo al expresar que "será una experiencia no sólo inédita en este país, sino en cualquier parte del mundo" (Cit. por Giella, 1982:59). Su balance demostraría que el segundo ciclo estuvo precedido por una suerte de aura de fracaso, como la llamara el dramaturgo Carlos Somigliana, luego de concluido éste (Giella, 1983:59).

Tal vez, la realización de un proyecto de tal magnitud como el descrito fue muy ambicioso para la realidad de su organización y de la situación nacional. En el plano artístico, cierta crítica queda reflejada en las expresiones de Omar Grasso, director en ambos ciclos, quien observa que los interpretes no corrieron riesgos innecesarios, pareciendo la muestra como una expresión de medianía entre un teatro comercial y otro de tipo pobre según la idea grotowskiana, con lo cual apuntaba a que se debía mostrar más claramente una

especificidad (Clarín, 1983). Igualmente, el hecho de que a pesar de los esfuerzos realizados, nuevamente no se alcanzaran los sectores populares, ayuda a desplegar este sentimiento de frustración que exigía de Teatro Abierto una definición más clara y definida.

Financieramente, el segundo ciclo tampoco fue exitoso, aún cuando se duplicara la cantidad de asistentes. El déficit dejado fue cubierto por organizaciones teatrales de Francia y Venezuela, junto a la contribución privada de auspiciadores argentinos, también utilizados en el ciclo anterior, pero resistida y de la cual se pensó no sería requerida en adelante.

El golpe más severo recibido por este ciclo, sin duda, fue el que se produce como consecuencia de los cambios en el contexto de la política nacional. La imagen de la dictadura militar se deterioraba rápidamente. La oposición, en consecuencia, exigía cambios en el poder ejecutivo que la dictadura no estaba dispuesta a ceder. Nadie podía prever que en esas circunstancias el gobierno militar

recurriera al recurso extremo de una guerra para ganar posiciones.

Dos días después de la fecha en que Teatro Abierto cerraba el plazo de recepción de obras para el concurso del segundo ciclo, es decir, el 2 de abril de 1982, tropas argentinas invadían las islas Malvinas, iniciándose la llamada guerra del Atlántico Sur. El ciclo se abrió en septiembre, cuando aún no había acallado el dolor argentino por la humillante derrota y cuando el reemplazo de la dictadura tampoco era previsible. La opinión general fue que "el clima de frustración y de incertidumbre no fue demasiado propicio para Teatro Abierto" ("¿Qué es Teatro Abierto?", 1984: 51). En ese ambiente, el país se vio convulsionado por noticias de guerra que alteraron su realidad abruptamente, más de lo que podía expresar una pieza teatral. Muchos de los temas planteados en las piezas dejaron de tener trascendencia ante este evidentemente más dramático escenario de fondo.

### **Tercer ciclo: a ganar la calle**

El tercer ciclo (1983), fue planificado como una revisión de los siete últimos años trágicos del país. Una reorganización general efectuada levanto como gran objetivo el de producir una mayor definición del movimiento: "Teatro Abierto decidió ganar la calle" (Ibid.). Se elaboró un proyecto único, común, dando especial importancia a la creación colectiva, técnica ya ampliamente utilizada en el resto de Latinoamérica. Con esto se pretendió elevar la calidad de las obras, enriquecer la comunicación con su audiencia y buscar un común denominador de estilo, que caracterizara al movimiento, a través de propuestas simples, austeras, imaginativas, de gran contenido social y de bajo costo, como por lo demás lo mostraba la experiencia de grupos ya reconocidos en el continente como el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura y el Grupo Teatro Escambray, dirigido por Sergio Corrieri.

El tercer ciclo volverá a los esquemas iniciales, invitándose a veintiún autores y a igual número de directores a participar en el evento. Se formaron siete grupos, integrados cada uno por cuatro autores. Cada grupo crearía colectivamente un espectáculo que se relacionaba con el tema general propuesto, sobre la realidad argentina durante los últimos siete años del proceso castrense. De esta forma, por ejemplo, el primer grupo abordó el tema de los derrocamientos, el tercero el del biógrafo, el cuarto un inventario, el quinto sobre los festejos en el cual se indagaba sobre los aspectos morales del proceso, el sexto con el lema "hoy se comen al flaco", presentó cuatro obras breves en donde se examinaba la situación sociopolítica durante aquellos años.

Además, se incluyeron en los días lunes, espectáculos especiales denominados "espacios abiertos", en donde se presentaron actores que por sus compromisos no podían participar directamente en el ciclo, pero con esta actuación en su día de descanso, se hacían presentes

respaldando al movimiento. Igualmente, este espacio se utilizó para presentar grupos y dedicar programas especiales a los países latinoamericanos, ausentes hasta los ciclos anteriores, pero que con este sistema se relacionaban e intercambiaban ideas y experiencias de sus respectivos trabajos. De esta forma se presentaron grupos invitados y se efectuaron programas especiales dedicados a Nicaragua, Chile y al problema de los desaparecidos en Argentina misma.

El ciclo se inició con un desfile masivo que congregó a numerosas "murgas", comparsas del teatro que marchaban por las calles bonaerenses bailando y gritando la consigna "Por un teatro popular sin censura". Esta especie de carnaval, coincidió con el clima político que restaurando su democracia, enfrentaba un proceso electoral, en el cual se confundió la realización de teatro con la alegría de un pueblo que recuperaba su ejercicio democrático. Por este motivo, público e interpretes, celebraban el evento cantando

consignas antifacistas y efectuando teatro en la calle, como nunca se había visto en Buenos Aires. Al fin parecía reorientarse el movimiento hacia una línea decididamente popular: "Teatro Abierto había dejado de ser un movimiento teatral. Ahora pertenecía a su gente, a los espectadores, al pueblo" (Ibid. p. 5)

En esta oportunidad, el ciclo por primera vez cubrió sus costos de producción teatral, aún cuando otros proyectos dejaran de realizarse. La publicación de la revista no pudo continuarse, así como tampoco el libro con las obras del segundo y tercer ciclo, por falta de apoyo económico. No obstante, una vez más el ciclo contó con el fervor del público ávido de sus expresiones y contenidos, y pese a ciertas críticas en tal sentido temerosas de lo popular, el evento siguió siendo considerado como necesario y válido.

Uno de los aspectos más importantes de este tercer ciclo es que viene a demostrar que las técnicas de la creación colectiva, tan

intensamente utilizadas en Colombia y en países del norte del continente, son ahora adoptadas por el Teatro Abierto, compartiendo su enriquecimiento al considerar dentro de su proceso en forma especial al autor, aspecto hasta ahora no enfatizado en las experiencias señaladas, sin alterar la calidad que estas muestras habían venido presentado.

Esto contradice fehacientemente los presupuestos de investigadores como Edith E. Pross (1984), para quien la evaluación de este tercer ciclo robustecía más bien "the lonely confrontation of a playwright and a blank sheet of paper" (p. 89), con lo cual se propugnaba su énfasis en el desarrollo del autor en ciclos futuros, desmereciendo la proyección que otorga en la forma y fondo la experiencia de la creación colectiva.

#### **Cuarto ciclo: el teatrazo**

Luego de intensas discusiones sobre el futuro de Teatro Abierto, su Comisión Directiva decidió convocar por cuarta vez para 1984 a

veintiún autores, a quienes se les encomendó escribir a cada uno, tres páginas como máximo, sobre el tema "Teatro Abierto opina sobre la libertad", las cuales en su conjunto conformarían una propuesta escénica única (Giella, 1984:119). Esto vino a corroborar que la línea a seguir por el movimiento se encaminaba por la senda descrita en su ciclo anterior, la que a su vez, en cierta forma perfeccionaba las ideas originales que dieron nacimiento al Teatro Abierto, poniéndose esta vez mayor énfasis en las presentaciones en barrios populares de la capital.

El tema parece natural en un país que se encamina nuevamente por la democracia, en donde lo usual era la forma dictatorial, a la que O. Dragun se refiere diciendo "hemos disfrutado de la represión como cosa normal" (Ibid.)

La idea esbozada tendía a buscar un gran tema amplio, dentro del cual tuvieran cabida natural las obras efectuadas por cada grupo,

como lo sería por ejemplo, la realización de una feria popular de diversiones, en donde ocurrirían múltiples situaciones dramáticas (las obras escritas por los grupos), en diferentes espacios escénicos. El público seguiría el espectáculo a través de los cambios de escenarios que presentarían estas piezas en sucesión continua (Ibid., p.120).

Sin embargo, prevaleció la opinión de efectuar una “pausa de reflexión” para realizar una evaluación del mismo (Giella, 1984:119 y Giella, 1991:46). Esto vino a corroborar que la línea a seguir por el movimiento sería más bien de carácter popular. Las perspectivas para los años siguientes parecían esta misma orientación. Había ganado adeptos la idea de seguir incorporando gente nueva a los espectáculos, quienes se piensa, debieran ser los principales centros de las muestras futuras. Además, se pensó en mantener las líneas de seminarios para dramaturgos y gente del teatro, que en el mediano plazo se incorporarían a los eventos.

El proyecto más interesante a futuro era el llevar Teatro Abierto a las fábricas y centros populares, formándose equipos que desde el inicio efectúen su trabajo artístico en aquellos lugares. Esta idea se había ido modelando al plantearse el trabajo de un ciclo siguiente según la idea de "el trabajador, el elemento proletario, la clase obrera como personaje" (Giella, 1984). La intención era efectuar una experiencia teatral completa, acompañada de estudios sociológicos, filmando los principales eventos y sumar otras disciplinas complementarias al hecho teatral, producto de lo cual nacerían nuevos espectáculos, obras y representaciones. Cada uno de estos proyectos quedaría acogido dentro de la idea general de estos talleres de creación escénica. Todas estas ideas quedaron esbozadas para la historia porque a Teatro Abierto sólo le quedaba un ciclo más.

Así, en 1985 el ciclo se dedicó a los jóvenes autores, los que se agruparon bajo el lema "nuevos autores, nuevos directores". Se convocaron a cinco talleres actorales y se realizó

teatro de la calle, debido a lo cual el ciclo se denominó “el teatrzo”. Aquí participaron teatreros no profesionales, titiriteros, murgas y artistas invitados de Cuba, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Paraguay y Venezuela (Giella, 1991:46). A partir de 1986 se intentó realizar una re-edición del teatrzo, con poca proyección, pero ya no volverían a presentarse otros ciclos de Teatro Abierto.

## **LOS CONTENIDOS DE TEATRO ABIERTO**

Como parece desprenderse de esta breve reseña de los cuatro ciclos realizados por Teatro Abierto (1981-1985), sus textos tienen una clara y definida orientación. Cada uno según la naturaleza de su autor, cada cual con diferente temática y estilo, pero todos con un claro cuestionamiento al régimen dictatorial que permanecía en Argentina y una confianza en su proyección popular.

Pensar que estas obras soslayan este problema, es buscar en estas piezas elementos psicológicos o del teatro del absurdo, aislados y

totalmente fuera del marco general en que se ha ido inscribiendo desde sus comienzos este movimiento. No obstante, tal parece ser la conclusión de E. Pross (1984), al insistir en encontrar estos elementos, aduciendo que algunos de sus autores son profesionales de algunas de estas disciplinas, como Eduardo Pavloski que es psicólogo, o como Roberto Cossa, reconocido cultor del estilo grotesco-criollo.

Un análisis de la obra **Gris de Ausencia**, de R. Cossa, presentada en el primer ciclo, conduce a colocar en lugar destacado la realidad del exilio nunca antes presentada en escena alguna dentro del país. En esta pieza, una familia argentina de ascendencia italiana, administra la Trattoria La Argentina, en el barrio Trastevere, en Roma (Italia). Desde un rincón llega el sonido de una acordeón criollo, tocado torpemente por el abuelo, quien entona la melodía de "Canzoneta", letra que repetirá reiteradamente durante la pieza en su lengua ítalo-argentina. La escena es interrumpida por

la nieta que esta a punto de regresar a Madrid, lugar en donde reside (Bortnik, Cossa y otros, 1981. En las siguientes citas de esta sección siempre se refieren a las páginas de esta edición). La marca de esta clase de vida queda inmediatamente reflejada en la reflexión de la madre, Lucía, que hace a su hija Frida,

Frida : Mi lugar está en Madrid.

Lucía: Tu lugar tu lugar...? Que lo a deto?  
Dio a deto que tu lugar está a  
Madrid? Dio a deto que mi lugar  
esta a Roma? Que el lugar de  
Mario esta a Londra? Eh? Dio lo  
ha deto? Que e Dio? Una ayencia  
de turismo? (p.25)

Constantemente el abuelo interrumpirá con su canción que recuerda lugares de Buenos Aires, "Canzoneta gri de ausencia, cruel malon de pena vieca escondido en la sombra del alcohol..." (p.26), tema reiterativo durante la pieza y en todos los personajes. Frida, por ejemplo, lo enfatizará también cuando habla con su madre, "tú eres argentina, porteña y del barrio de la Boca. ¡Tienes que gritárselo a todo el mundo!" (p.27).

A medida que la obra avanza en sus acciones, el papel del abuelo se va acentuando y tornándose central. Sus palabras intercalan recuerdos con problemas de los hijos en el exilio italiano, la despedida de Frida que vuelve a España a casarse, una llamada telefónica de otro de sus hijos que reside en Londres y el movimiento normal de una trattoria.

El abuelo recuerda su barrio porteño, en especial a Don Pascual, el dueño de la farmacia cercana y su amigo de siempre. El era un poco mayor que Don Pascual. Ambos fueron inmigrantes italianos en Argentina, llegados cuando el abuelo tenía veinte años y Pascual, dieciocho. Ahora el abuelo tiene ochenta y cinco, "¿Así que don Pascual esta de turno oyi?... Cuando vamo a volver a Buenosaria, Chilo Algún día, papá", responde su hijo (p.27).

Los recuerdos se agolpan en la memoria del abuelo y brotan de su mente desordenados, confundiendo fechas y países en donde ha vivido, temas que se dan a conocer en un breve

monólogo conclusivo por donde pasarán las imágenes de su juventud llegando a Buenos Aires, los juegos de cartas con Don Pascual, los saludos al "Duche" frente a la multitud italiana, los discursos del general Perón a los descamisados, Evita, "ella era rubia e covena". En Argentina cambiará su destino, allá será diferente, pensaba, "a la Argentina vamo a fare plata, mucha plata. E dopo volvemo a Italia".

Esta reminiscencia se desliza con un ritmo e intensidad creciente, dejando una sensación de nostalgia y humanidad que sólo la naturaleza de un abuelo puede crear. El abuelo, emigrado en Argentina y luego exilado en Italia, su país de origen, no acertará nunca en reconocer que ahora viviendo allí, no deja de pensar en su querida Argentina. Todo conduce a sus frases finales, que cierran la obra con palabras de poesía exiliada y de gran patetismo, "Cuando vamo a volver a Italia don Pascual?. Cuando vamo a volver a Italia?" (p.31).

El mismo análisis se podría efectuar para la obra **Tercero Incluido** de Eduardo Pavlovski, en la cual una pareja perteneciente a la pequeña o mediana burguesía se encuentran en una cama doble, rodeada por diez velones encendidos (pp. 205-213).

Desde sus primeros diálogos se anuncia el tema central que en este ambiente se transforma en un verdadero rito de guerra. Anastasio expresa la visión de aquellos que pensaron que el país tenía un enemigo con el que estaba en definida acción bélica, “¡no hay cosas privadas! Una suma de cosas privadas hacen una batalla familiar y muchas batallas familiares hacen la guerra total. ¡Estamos en guerra!”.(p.209)

Para Anastasio y Carmela, el país vivía una situación de guerra, que en realidad hace referencia a la teoría del régimen militar que hablaba de la existencia de un enemigo interno que amenazaba al país, representado este por las tendencias que se oponían a su proyecto

político. El enemigo está en todas partes. Hay que vigilar siempre. Al enemigo hay que eliminarlo. Los gestos de cariño de su mujer, siempre sensual y dispuesta, son interpretados a la luz de las teorías de Clausewitz y de las experiencias bélicas relatadas de la II Guerra mundial, Hiroshima, Nagasaki y otras trágicas invasiones famosas.

Según estas teorías, "el que pega primero pega dos veces" (p.210). Mientras su esposa en un arrebato de pasión enfermiza, sólo desea hacer el amor, Anastasio responde trasladando el contexto a un campo bélico en el cual se toman medidas tácticas, estratégicas y hasta la acción armada misma:

Carmela : ( Muy sensual ) ¿Seguro que no sos vos tesorito?.

Anastasio : Y yo no soy tan largo además tengo guantes, ¡me reconocerías!

Carmela :(Feliz) Entonces ¿no sos vos?...(Ruido)

Anastasio :¡Quién te toca! ¡Quién te toca! ¡Voy a matarlo | ¡Prende la luz!

¡Preparados! ¡Viva la patria aunque yo perezca!

Carmela :¡No prendas! ¡Espera un ratito |

Anastasio : Para que esperar, según Clausewitz los indecisos son la causa de las grandes

derrotas. ¡No se puede esperar más!  
(p.211).

Los sonidos provenientes del exterior continuarán, en la medida en que el tráfico de una calle produce tales ruidos. Pero Anastasio, en su fiebre belicosa todo lo lleva a descubrir un enemigo. El autobús que viene llegando desde la plaza es entonces confundido directamente con el enemigo, "¡son tanques camuflados de omnibus llenos de soldados disfrazados de gente!" El chofer, en consecuencia, es confundido con el capitán de esa escuadra. El autobús viene lleno de gente que siendo este un día dominical, regresan del Oeste, lo que para Anastasio se transforma en la idea que "del oeste viene el enemigo". Al borde de una crisis, se siente cercado estrechamente, "han invadido los templos, las escuelas y ahora vienen a destruirnos aquí, a nuestra casa" (p.213).

Luego, en medio de un ruido intenso, Anastasio llora, y temblando de miedo sube a la cama en donde se agazapa. Carmela, finalmente, se siente vencedora y apartando la

escopeta, el casco militar y el libro. Las Estrategias Modernas de la Guerra de Clausewitz, se desviste y se acerca a él, quien se entrega.

La obra **Oficial Primero** de Carlos Somigliana, presentada en el segundo ciclo (1982), no publicada por el movimiento, también se interna por las estructuras sórdidas de la justicia argentina de los años setenta. El oficial primero, es en realidad una especie de juez que tiene como función estudiar las solicitudes de recursos de amparo (habeas corpus) presentadas por los abogados de personas detenidas sin aparente causa, y dar su veredicto con el fin de liberar a estos detenidos o acusarlos concretamente con cargos.

En vetusta oficina judicial, mobiliario antiguo, rodeado de papeles y folios legales, se encuentra un alto de expedientes esperando su estudio y decisión. La obra relata una jornada diaria de este oficial. Su primera actividad será la de contemplar y cuidar con esmero y ternura una rosa que mantiene en el centro de su

escritorio. Luego vendrá la conversación trivial con la nueva secretaria, el consabido té matinal y los recuerdos de épocas pasadas en que todo era mejor. Su conversación, así como su aspecto, indica que este es una persona de mentalidad tradicionalista y conservadora. Sus concepciones sobre la justicia, patria y enemigos, mostrarán con claridad que también se encuentra apoyando la línea dura del gobierno, la llamada "guerra sucia", que tantas vidas inocentes costaran.

El examen de las solicitudes se irá alternando con esta conversación, haciendo contrastar la gravedad de los casos con lo trivial o retrogrado de sus opiniones. Finalmente, durante la última parte de la obra, mientras el examen de los casos continua y su decisión negativa, rechazándolos aumenta con cada uno de ellos, el escenario comenzará a cubrirse de cadáveres que van apareciendo lentamente desde todas partes, hasta dejar al oficial primero y su secretaria, rodeados por un amontonamiento de cuerpos yertos, con huellas

de tortura, mientras el continúa denegando caso tras caso.

El friso final de la obra, imagen compuesta por la actitud prepotente del oficial primero, que lee nombres, situaciones de detención ilegales, hechos arbitrarios y que luego de una pausa y un comentario soez, los recusa como solicitudes denegadas, rodeado por una montaña de cadáveres y cuerpos cubiertos con largos camisones blancos, ilustra sin mayores comentarios el cuestionamiento artístico que la obra hace del poder judicial de aquella década.

Aunque otras obras, como **Papá Querido** de Aída Bortnik (centrada en los recuerdos de un padre fallecido), **El Acompañamiento** de Carlos Gorostiza (sobre la alienación de un obrero), **Desconcierto** de Diana Raznovich (monólogo de una pianista frustrada), todas del primer ciclo, y otras como **Príncipe Azul** de Eugenio Griffiero (Sobre la homosexualidad), del segundo ciclo, en apariencias tratan de temas posibles de interpretar como

existenciales, absurdistas o psicológicos, como bien las ha estudiado Miguel A. Giella (1991), en su contenido todas se insertan en un marco más amplio que muestra la alienación, los recuerdos o bien, presentan recursos escénicos avanzados dentro de las metáforas y símbolos teatrales de las contradicciones generadas en la realidad argentina, especialmente en los años ochenta.

Como tales, son ambiguas, difíciles de interpretar en sus símbolos y sujetas a controversia académica. Mas, todas ellas, consideradas como la muestra de un teatro surgido en condiciones de emergencia, reflejan la situación de terror y amenaza que vivió la sociedad argentina, tan claramente expuesta en el informe sobre violación de los derechos humanos de Ernesto Sábato, en 1984.

Igualmente, todas ellas presentan un cuestionamiento a través del teatro, expresado como un mensaje implícito en cada una de estas obras. Todas, en su conjunto por tanto, quedan enmarcadas claramente en un estilo del

realismo crítico, que por lo demás ha estado dominando la escena argentina durante estas décadas del setenta y ochenta.

## CONCLUSIONES

El movimiento generado por el Teatro Abierto, además, ha sido comparado en sus planteamientos generales, por E. Pross (1984), con los del grupo The Open Theatre, en especial en lo relativo a su preocupación social y política, así como también en la función otorgada al dramaturgo dentro del grupo(p.87). The Open Theatre, fue en realidad uno de los grupos más importantes dentro del llamado "Alternative Theatre" de los años sesenta, en los Estados Unidos. Su objetivo se situaba fundamentalmente en explorar nuevas técnicas y principios estéticos que se adaptaran a una concepción teatral novedosa y remozada. El grupo, que fuera dirigido durante sus diez años de existencia (1963-73) por Joseph Chaikin, estuvo fuertemente influenciado por las técnicas actorales -físicas y psíquicas- de Jerzy Grotowski, en especial en aspectos del

desarrollo del cuerpo y la voz, cuyos actores aún cuando mantenían un compromiso político en lo personal, dedicaron su labor de grupo sólo a la experimentación estética, evitando dar un contenido ideológico a sus obras (Shank, 1982:6-49)

Debido a que algunos de los principios generales de todo este teatro alternativo se corresponden y son aplicables a muchos de los planteamientos de grupos latinoamericanos (y aún europeos, por relacionarse con situaciones nacionales similares), también lo serían para Teatro Abierto y es posible que esto produzca una cierta confusión en torno a sus semejanzas, las que muy pronto se disipan al conocer en profundidad la historia del teatro argentino, el origen de las técnicas de la creación colectiva, la función que han venido teniendo los dramaturgos en el continente, las situaciones sociopolíticas por las que han atravesado los países de América Latina, y en este caso concreto, el propio contexto en que emerge Teatro Abierto.

En realidad, su confrontación no resiste análisis alguno que no sea la de buscar una explicación específica para un movimiento tan particular como lo ha sido Teatro Abierto. Buscar influencias, correspondería a un punto de vista muy alejado de las ideas, orígenes y proposiciones escénicas que ha llevado adelante este movimiento, especialmente en sus últimos ciclos.

El examen expuesto de Teatro Abierto, muestra sin dudas un saldo positivo. Resalta la capacidad de reacción del movimiento para irse renovando en cada ciclo sucesivo, reorientando su camino, lo cual lo ha conducido a un éxito y proyección incuestionables. Todo ello a pesar que Teatro Abierto no cuenta con estructura directiva ni se maneja según principios burocráticos. De hecho, se ha definido así mismo como un proyecto "caótico" desde sus inicios y sin dirección orgánica. Todos son dueños de Teatro Abierto, todos gozan de iguales derechos e idénticas responsabilidades. No han tenido votaciones y sus decisiones han

sido adoptadas en asambleas amplias, en las cuales los acuerdos se toman por evidente mayoría o unanimidad, que es lo usual.

Esta forma de funcionamiento recuerda algunos procesos similares de otros países latinoamericanos como Chile, Perú, Colombia o Bolivia, en donde las asambleas constituyeron el lugar más importante de la toma de decisión, siendo su autoridad soberana, lo que en algunos casos llegó a plantearse como una verdadera muestra de poder alternativo de gran potencia y profundo arraigo en las comunidades. El rol con que aparecen algunos de sus voceros viene dado más bien por su mayor grado de participación en las actividades del movimiento que por su nivel jerárquico dentro de él, que en teoría no existe.

Por otra parte, los objetivos propuestos desde sus inicios han sido alcanzados con creces. La participación de la audiencia, inicialmente tímida y refractaria, con el correr de los ciclos se ha transformado en un elemento central de su desarrollo. La promoción de

nuevos valores ha sido también efectiva y de proyección. Lo mismo podría decirse de la incorporación del país como un todo en sus espectáculos, así como también la consolidación de corrientes experimentales en un intento por convertirse en portavoz general del teatro argentino.

Gran parte de la explicación de su emergencia y éxito de sus ciclos puede ser inferido a partir de las premisas que lo sustentaron como un bastión cultural contra el gobierno militar, teatro netamente de resistencia, y como expresión popular escénica, que el propio movimiento justifica en torno a tres puntos fundamentales de su quehacer teatral:

1. El teatro es, en sí mismo, un movimiento grupal, comunitario.
2. El teatro puede manejar sus medios de producción, no depende necesariamente de productores ni de capitalistas.
3. El teatro se manifiesta ante un grupo de gente -el público- que llena una sala, se comunica, sale a la calle para asistir al rito (“¿Qué es Teatro Abierto?”, 1094:52).

Faltaría indicar en estas premisas de Teatro Abierto, que su alcance va más allá de sus propias fronteras, y se une a otros movimientos del continente con los cuales ha tenido intercambios fructíferos, no sólo por la representación de sus obras, sino también en el intercambio de técnicas, con son por ejemplo la creación colectiva, el rol del dramaturgo y de su participación activa en la formulación del llamado Nuevo Teatro Latinoamericano, del que es parte integrante.

Prueba de ello, ha sido su participación en el III Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York (1982), en el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (1983), en el VI Festival Internacional de Teatro en Caracas (1983) y en la Muestra del Teatro Latinoamericano (CELCIT, 1984), eventos en los cuales Teatro Abierto se ha dado a conocer y ganado experiencias (Suárez, 1983:19; Rizk, 1983:80; Márceles, 1983:83 y Pross, 1984:92)

Esta visión latinomericana del movimiento, en realidad fue un anhelo de largo

alcance que formularon muchos de sus integrantes en repetidas ocasiones, baste con mencionar las expresiones que autores del teatro independiente como Andrés Lizarraga y Julio Mauricio expresaban en la década del setenta, y las efectuadas a partir de la década del ochenta, previas a Teatro Abierto, como la de O. Dragún, uno de los autores más activos del movimiento, quien ya en 1980 adelantaba sus ideas de como intentar un proyecto teatral viable ante la encrucijada que vivía el continente, al decir que "la mayoría de los autores latinoamericanos han sido "excomulgados" por la cultura oficial. No nos queda más remedio que establecer nuestras propias reglas del juego, e intentar nuestra propia política cultural". El resultado ha sido Teatro Abierto (Lyon, 1973:14; Entrevista a J. Mauricio 1974:20 y Dragún, 1980:12).

Mas, en este recuerdo de las proyecciones que se habían pensado para el teatro continental y que ha llevado adelante Teatro Abierto, no puede olvidarse que este

movimiento ha caminado por un sendero que previamente habían abonado las ideas que una vez expresara Leonidas Barletta del Teatro del Pueblo, al decir que "a medida que el pueblo vaya limpiando su política y su camino, el teatro estará donde debe estar" (Bogdanich, 1976: 94-98). Argentina de los años ochenta es muy diferente a la de la década que le precedió. Otros problemas persisten dentro del esquema de su sociedad. Aunque el pueblo siente que ha pasado una noche tenebrosa, las mayores injusticias persisten.

Como colofón, habría que decir que al destacar parte de sus méritos, siempre quedará algo que el tiempo aún no descubre, elementos todavía no evidenciados. Para los propósitos de este trabajo, tal vez lo más relevante sea aquella parte de la historia que el mismo Teatro Abierto se atribuye, ser "una parte pequeña de la resistencia popular. La más visible del frente cultural" ("¿Qué es Teatro Abierto?", 1984:56).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

"Argentine Subversive Art. The Vanguard of the Avant-Garde" **The Drama Review** Vol.14, N.2 (1970):98-103.

Bogdanich, Esteban Carlos. "Leonidas Barletta y el Teatro del Pueblo", **Conjunto** No. 27(1976):94-98.

Bortnik, Aída.Cossa, Roberto. Drago A. et al, **TeatroAbierto 1981**. 21 Estrenos Argentinos. Buenos Aires: Argentores - Ed.Adans SA,1981.

Clarín Espectáculos, Buenos Aires, 10.Julio.1983, cit. en: Edith E. Pross, "Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment". **LATR** 18/1(1984):89.

Declaracion de Principios de Teatro Abierto. Programa, Buenos Aires,1981.

Dragun Oswaldo. "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano", **LATR** 13/2(1980):11-16.

-----."Como Contar Historias en un Pais que Vive en la Irrealidad: El Teatro Argentino" **Revista Nueva Sociedad** N.68(1983):153-4. El mismo artículo, sin la parte final referida a Teatro Abierto, se publicó como "Dramaturgia Nacional y Realidad Política", **Revista Conjunto** N.60(1984):57-60.

Entrevista a Julio Mauricio. "En America Latina el Teatro le ha sido expropiado al pueblo" **Revista Conjunto** N.20(1974):12-13. La misma entrevista, cortada en partes fundamentales, aparece también en G. Luzuriaga, *Popular Theatre for Social Change*, pp.116-122.

Entrevista a Roberto Cossa. *Clarín Espectáculos*, 29 de Abril,1983.

Espinoza Domínguez, Carlos. "Entreactos" **Revista Conjunto** N.55(1983):139-140

Foster, David W. **The Argentine Teatro independiente, 1930-1955.** York, SC: Spanish Literature Publish. Co. 1986.

Giella, M. Angel. **Teatro Abierto 1981.** Volúmen 1. Buenos Aires. Ed. Corregidor, 1991.

-----."Teatro Abierto 1984 y 1985" **LATR** 18/1 (1984):119.

-----."Teatro Abierto 83: La Vuelta a los orígenes" **LATR** 17/1(1983):59.

-----."Teatro Abierto 82: El Comienzo de un Sueño", **LATR** 16/1(1982):67-68

-----."Teatro Abierto Fenómeno Socio-Teatral Argentino" **LATR** 15/1(1981):89-93.

Lyon, John E. "The Argentine Theatre and the Problems of National Identity: An Critical Survey", **LATR** 5/2(1972):14.

Márceles Daconte, Eduardo. "Y Llegaron los Comediantes a Caracas..." **LATR** 16/2 (1983):83.

Marial, José. **Teatro y país.** Desde 1810 a Teatro Abierto 1983. Bs. As., Agon, 1984.

Ordaz Luis. **Reseña de la Dramática argentina actual.** Cuadernos de Investigación teatral No.7 Caracas, Celcit, 1979.

Pross, Edith E. "Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment". **LATR** 18/1(1984):89.

"¿Qué es el Teatro Abierto?". Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. **Revista Conjunto** N.60(1984):51.

Rizk, Beatriz J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba,1983)" **LATR** 16/2 (1983):80

Roberto Cossa, "Gris de Ausencia", en: Aida Bortnik, R. Cossa, A. Drago et\_al., **Teatro Abierto 1981**, pp.23-31. En las siguientes citas se refiere a la página de esta edición. Lamentablemente, por problemas económicos, Teatro Abierto sólo alcanzó a publicar este volumen con las obras del primer ciclo.

Seibel, Beatriz."Teatro1979 en Buenos Aires" **LATR** 14/1(1980):73-78.

Shank, Theodore. **American Alternative Theatre** . London: MacMillan, 1982:6-49.

Suarez Esther."Teatro Abierto. Siete Respuestas de Adelina Lago" **Revista Conjunto** N°.55 (1983):1



## **CAPÍTULO 5**

### **DOS GRUPOS DE TEATROS UNIVERSITARIOS RENOVADORES EN VENEZUELA: UCV y LUZ**

El teatro que se realiza en las universidades no sólo es una tradición muy acentuada en el medio académico europeo desde el siglo XII de la Edad Media, sino que también ha logrado jugar un rol importante en los movimientos escénicos nacionales. Esto es porque lo de universitario es un adjetivo que se asocia a una práctica artística muy importante en la historia, cual es la de ser esencialmente teatro, en donde quiera que éste se realice. Es una actividad teatral que se relaciona con una experiencia existencial vital y que transmite valores, ideas, cultura y muchas otras cosas más.

Por estas razones en Latinoamérica los grupos de teatro universitarios han querido ser tanto teatro como universitarios, dejando de esta forma una huella muy profunda en el acontecer teatral y cultural de sus propios países. Tal ha sido el caso de los Teatros universitarios de Córdoba o de La Plata, que en 1918 propiciaron no sólo una reforma universitaria de alcance continental, sino que también marcaron con letras mayúsculas el paso del

siglo, propiciaron la renovación del teatro argentino, y así se convirtieron en grupos intelectuales que impulsaron una misión fundamental para el teatro de esos años y del futuro, proyectar lo social y lo artístico. Años más tarde, en los años cuarenta, ocurriría lo mismo con los teatros universitarios de Chile y Venezuela -aunque habrá que resaltar que el Grupo del Instituto Pedagógico Nacional, en Caracas, se iniciaba en 1936-, o de México en los años cincuenta (en Guanajuato), entre otros, que sobresalieron por su calidad.

Dentro de este contexto cultural se ubican los teatros universitarios venezolanos que han marcado con sus propuestas un hito muy importante en el ambiente de la renovación del teatro moderno venezolano. En esta presentación se hará mención a sólo dos de estos casos, al Grupo Sábado asociado a la Universidad del Zulia (LUZ) y al Grupo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en su denominada “época de oro”. Esta investigación forma parte de un proyecto más amplio denominado Memoria y Re-lectura del teatro venezolano contemporáneo que intenta aportar nuevos antecedentes y argumentos que expliquen su evolución, utilizando los testimonios de primera

mano de quienes fueron realmente sus principales actores. En este sentido, aquí se utilizarán las entrevistas filmadas a la Profa. Inés Laredo del Grupo Sábado y al Prof. Nicolás Curiel del teatro UCV, quienes entre los años cuarenta al sesenta constituyeron avanzadas importantes de búsquedas y propuestas dramáticas de relieve nacional, las que aún en estos años no han sido lo suficientemente registradas -de hecho éste es el primer ensayo que se hace sobre el grupo Sábado-, ni reconocidas.

### **EL GRUPO SABADO**

Este grupo formado en 1950 por la Prof. Inés Laredo, a iniciativa de estudiantes de la LUZ, de la Jefa de la Unidad de Servicios de la Dirección de Cultura de esa universidad que dirigía la Prof. Josefina Urdaneta y de la poetisa Rosa Virginia Martínez, quien también pertenecía a esa casa de estudios.

La Profesora Laredo se había iniciado en el teatro desde sus estudios en su país, Chile, en 1939 - en donde ganó una beca que no utilizó para estudiar en la escuela de la famosa actriz radicada en ese país, Margarita Xirgú-. y en su desempeño como maestra en el pueblo de Villa Alemana se dedicó a enseñar teatro y títeres. Luego, en 1944, fue llamada

a la capital para dedicarse exclusivamente al teatro juvenil en el Centro Cultural Experimental Pedro Aguirre Cerda, que honraba la memoria de este insigne educador y recordado Presidente del país por sus aportes a la cultura. Esta es la ocasión en que llega a una intersección de su vida que tendría muchas consecuencias en su futuro.

En primer lugar, se inscribió como estudiante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), allí tuvo clases, entre otros, con Pedro de la Barra de dirección teatral, graduándose de actriz. En estas funciones trabajó en el grupo sindical del grupo montando farsas y haciendo teatro popular. Así, recibió el apoyo del gran autor chileno Acevedo Hernández, quien elogió su trabajo y le auguró un gran futuro en el teatro. En segundo lugar, conoció a un pintor de Maracaibo, Carlos Añez, estudiante, que le ayudaba con la escenografía, el que luego fue su novio, esposo y quien la entusiasmó diciéndole que ese mismo trabajo lo podría realizar en Venezuela. En tercer lugar, estudiando teatro en el TEUCH fue que también conoció a la Prof. Josefina Urdaneta, quien fue su compañera de estudios en 1946 y a quien volvería a encontrar dos años más

tarde en Maracaibo en la emisora Ecos del Zulia, mientras hacía radioteatro desde su llegada en 1948.

También colaboró en su decisión de trasladarse a Venezuela el cambio en el contexto político chileno, el que con la llegada a la Presidencia de Gabriel González Videla, quien a pesar de pertenecer al hasta entonces triunfante Frente Popular, traicionó al movimiento procediendo a perseguir a conocidas personalidades como a Pablo Neruda y a otros dirigentes de la izquierda con quienes había trabajado estrechamente Inés Laredo, así como también a reducir los presupuestos para la cultura.

### **El difícil inicio (1950)**

Su llegada en 1948, antes del Carnaval, le facilitó conseguir un rol en la radionovela del Nazareno, nada menos que como la Virgen María, aparte de enseñar en un liceo de Maracaibo. En búsqueda de trabajo se entrevistó con el entonces Ministro de Educación, su colega el Maestro Prieto Figueroa, quien le expresó “yo estoy muy contento (de su venida), porque necesitamos gente que trabaje por la cultura”, y quien ya había contratado un año antes al mexicano Jesús Gómez Obregón para formar la Escuela de Capacitación Teatral, que enseñaría y

generalizaría la enseñanza del método de Stanislavski en el país. Pero, aquí en ese mismo año cayó el gobierno de Rómulo Gallegos y las cosas se complicaron aquí también.

A pesar del cambio éste no se dejó sentir todavía en Maracaibo. De esta forma comienzan los ensayos de la primera obra que montaría, *El padre* de A. Strindberg. Como no tenían un local los ensayos eran en casa de Inés, los sábados en la tarde –de 2 a 7 pm-, de donde viene el nombre del grupo, “del ensayo el sábado”. Además, se complementaban estas sesiones con cursos de actuación para los estudiantes. El 5 de Julio de 1950 y fue un éxito extraordinario, obra que fue llevado en gira por Barquisimeto, Valencia y Caracas, en esta última tuvo dos presentaciones en el Teatro Nacional elogiadas por la prensa, aunque en un claro ambiente de represión por las circunstancias políticas del momento, como lo recuerda Inés Laredo:

### **Sábado entra a la LUZ (1950-1953)**

Luego de este reconocido éxito la Universidad del Zulia les propuso que pasaran a formar parte de esa casa de estudios y esto significó la primera lamentable división del grupo. Una parte

encabezada por I. Laredo, aceptó entrar a la universidad, y otra, encabezada por Josefina Urdaneta, decidió seguir en forma independiente y así formaron el grupo Retablo. En la Universidad el grupo no pierde su nombre y pasa a pertenecer a la Dirección de Cultura, ahora oficialmente como grupo universitario. Luego se creó la Cátedra libre de Artes Escénicas, en 1952, y comienzan a representar un repertorio de entremeses y obras que recuerdan sus estudios en Chile. Pero, la mano invisible del gobierno autoritario llega al fin y toma presencia también en la LUZ y Sábado es expulsado de la Universidad, por el nuevo rector delegado, el señor Domingo Leonardi, un médico asimilado al ejército, tal como recuerda Inés Laredo:

Me llamó el nuevo rector y me dijo,  
mire, señora, hemos decidido que el  
teatro se marche de aquí porque  
nosotros no necesitamos payasos,  
nosotros aquí tenemos que hacer  
ciencia, cultura, pero esos cartones y  
esas cosas, mejor se las lleva. Los  
estudiantes están para estudiar y no  
para hacer de payasos (Laredo, 000).

**Sábado en el Teatro Baralt (1953-1957).** Una nueva etapa, la segunda, se inicia para Sábado, esta vez de éxitos crecientes, desde fines de 1953, cuando deben abandonar la universidad, se cierra la

cátedra de teatro y se instalan en los locales de la Escuela de Artes Plásticas que dirigía el esposo de Inés. No se perdió ningún actor, todos siguieron fieles a su grupo.

En estas condiciones deciden alquilar el Teatro Baralt de Maracaibo para presentar sus obras. Este costo lo cubría normalmente la venta de los tickets. Fue un trabajo arduo y difícil, pero un gran reto para un teatro que ahora se declaraba independiente y que con esta prueba alcanzó su madurez. Durante esta época casi todas sus obras fueron un éxito, las que también fueron llevadas a colegios, campos petroleros y la televisión, contándose en ese repertorio 7 obras estrenadas y 4 más preparadas para la televisión. Entre los autores escogidos figuraron Casona, Tennessee Williams, Lenormand, Alfonso Paso, Ayala Michelena, y Kesslerling.

Pero, en 1958, cae la dictadura, y se inicia un largo período democrático que marcará la tercera etapa de Sábado.

### **Sábado regresa a LUZ (1958-1968)**

La Universidad del Zulia sufre un profundo cambio luego de diez años de dictadura, y era el momento oportuno para el regreso del grupo. A petición de

sus actores, estudiantes y nuevas autoridades universitarias que reconocían su labor, Inés Laredo fue nuevamente reconocida como Directora del teatro universitario Sábado y se re-instala la Cátedra de Artes Escénicas, ahora como Escuela de Teatro, más completa y con especialistas en voz, danza, escenografía, su estudio durará dos años y en devenir contó con tres generaciones de actores graduados. Más adelante se creará el Concurso de Dramaturgia de la universidad, que en su primera edición lo ganará Rodolfo Santana. Esta será la etapa en que más crece su actividad.

En su nuevo repertorio ahora figuran obras de Miller, Moliere, Chejov, Robles, Figueiredo, Calderón, Chocrón, Ionesco –en 1962, con un éxito descomunal, incluyendo a Caracas -, Lope de Vega, Dragún y García Lorca, muchos de ellos fueron conocidos por primera vez a esa audiencia regional en una cómoda sala que ahora tenían.

En el año 1967, sin embargo, derivado también de intrigas políticas dentro del universidad, el grupo comienza a ser marginado y a serle incómodo a la universidad, justo en el momento en que las promociones de la Escuela de Teatro comienzan a producir obras de Buenaventura,

Agüero y Silva. En vista de esta situación, Inés Laredo presentó su renuncia a la dirección del grupo en Diciembre de 1968.

### **Epílogo. Sábado reaparece (1972-2000)**

A pesar de lo relatado, el grupo no se disolvió y en 1972 reaparecerá a instancias de sus propios miembros, incluyendo a figuras de la escena que habían entrado en los años cincuenta. Ahora se estrenaron a René Marquéz y a Markuree.

Por otra parte, a fines de los años setenta, el gobierno regional, como homenaje a Inés Laredo, y a instancias de ex integrantes del grupo que ahora ocupaban cargos de dirección, se crea la Escuela de Teatro Inés Laredo, que ha formado los actores que hoy constituyen el movimiento teatral del Estado Zulia. También le fue concedido el Premio Ciudad de Maracaibo.

En 1998 y en el 2000, vuelve nuevamente Sábado con sus viejos actores y su directora a presentar sus más renombradas obras, las que son recibidas con ovación cuando cada uno de ellos entra en escena y el público recuerda aquellos años del teatro universitario. Los actores de la Escuela Inés Laredo formaron el grupo Tablón en 1980 y se

han declarado los continuadores de Inés Laredo y de Sábado.

## **EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (TU)**

Los inicios del teatro de la UCV se remontan a principios de los años cuarenta, cuando un grupo de estudiantes denominados la Farándula Estudiantil realizaban actividades escénicas, lo que en los archivos de la universidad no ha quedado bien reseñados. A fines de 1944, la Junta de Administración de la Oficina de Bienestar Estudiantil (OBE) en un informe al respecto señala la necesidad de su creación, hecho que ocurrirá en junio de 1945 con el montaje de *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca, dirigido por Luis Peraza, relevante miembro del teatro nacional en ese entonces (Universidad Central de Venezuela, 1945)

(1) Los cambios políticos ocurridos entre 1945 y 1948, plantearon cambios en la Universidad que hicieron que su teatro no tuviera continuidad, aunque lo que parece haber predominado fue la presentación de los propios estudiantes con sketches

imitando a personajes políticos, a Cantinflas o improvisaciones de humorísticas.

Esto cambiará en 1946 cuando se crea la Dirección de Cultura y se nombra como su Director al escritor Mariano Picón Salas. En 1947 se crea la Cátedra de Capacitación Teatral dirigida por Jesús Gómez Obregón, quien también asumió la dirección del Teatro universitario. Este director venía procedente de México en donde había estudiado con el Maestro Seki-Sano el método de Stanislavski y que ya había sido introducido por él mismo en el país. Con la pieza *Interiores* de Materlink, dirigida por Obregón, se rompió por primera vez en el país la división entre audiencia y actores, al surgir éstos de entre el mismo público.

Por diferencias políticas surgidas con las autoridades militares que gobernaron a Venezuela desde 1948, Obregón se vio obligado a abandonar el país en 1952. En efecto, en 1948, se produjo un golpe de estado que derrocó al Presidente Rómulo Gallegos y se constituyó una Junta de Gobierno militar que inicia diez años de autoritarismo.

Entre 1949 y 1951 dirigió el teatro Manuel Rivas Lázaro, con el cual se intenta acercarse a un repertorio universal pero que culmina con muchas

reposiciones y pocos estrenos. Luego de este año, el TU cesa sus actividades por cuatro años debido a la situación política del país. Comienza a sentirse en el país la dictadura militar con su ola de represión, terror policial y represión contra los estudiantes, lo que hizo que el gobierno cerrara la universidad desde 1951 hasta 1956, cuando se comienza a organizar de nuevo su teatro. Durante este período fue nombrado director el dramaturgo Román Chalbaud (1953), quien no puso en escena ninguna obra, y en 1955 es nombrado Guillermo Korn – quien venía con antecedentes de haber trabajado en el Teatro de la Universidad de La Plata, en Argentina-, quien desarrolla una labor meritoria y tiene como logro el haber consolidado el teatro universitario, contabilizándose 7 estrenos en sus dos años de actividad, en un ambiente de apoliticismo obvio, que lo llevó a hablar de un “teatro de arte” en aquel contexto, la creación de cursos de formación de actores –suspendidos en 1955-, y algunos estrenos que se recuerdan como el *Mirandolina* de Goldoni o de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en el que se observan signos de búsquedas interesantes.

El ambiente político efervescente existente, que ya pedía la salida del régimen militar y el

avance de las ideas de la izquierda marxista en la universidad, requerían de otro tipo de teatro más acorde con la realidad, lo cual hizo que en abril de 1957 se realizara su cambio por parte de las autoridades universitarias.

### **La época de oro del TU (1957-1968)**

En 1957, en plena actividad política, es nombrado Nicolás Curiel como Director del teatro. Curiel era un joven venezolano que se había iniciado en el teatro de su liceo con Alberto de Paz y Mateos en los años de 1945, destacándose como actor y diseñador, y que habiendo realizado también actividades políticas estudiantiles –pertenecía al Partido Comunista venezolano-, luego de 1948 debió abandonar el país e irse a Francia en donde aprendió de Jean Vilar los principios de un teatro social, popular, el TNP francés, y comprometido con su sociedad, así como también de su asistencia a los espectáculos del Berliner Ensemble, con Brecht como director, que marcan sus principales influencias.

Al regresar a Venezuela en 1957, se comentaba en la universidad acerca de esta joven promesa, formado en Francia, y esto produjo una corriente de simpatía alrededor de su nombre que

tuvo fuerte raigambre en la universidad y con los movimientos progresistas de la época que enfrentaban a la dictadura, que lo hicieron un candidato propicio para su teatro, y así fue como se le invitó a ser su director.

Su sólo nombramiento produjo un movimiento de jóvenes estudiantes que “invadieron” el teatro universitario para ser actores y apoyar las ideas políticas y estéticas de Curiel, que en poco tiempo desbordó a la propia casa de estudios. Pero, durante ese año de 1957, la universidad estaba bajo férreo control militar y se le obstaculizaron sus intentos por poner en escena su primera obra, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, la misma que se había ya dado en aquel teatro. Al final se pudo estrenar la obra, con gran impacto nacional por la intervención que tuvo la policía política del régimen militar.

Ya derrotada la dictadura, en 1958, comienza la democracia y es el momento en que Curiel decide poner en escena *Los fusiles del Madre Carrar* de Brecht, *Los miserables* de V. Hugo, *Llanto de por Ignacio Sánchez* de García Lorca y *El día de Antero Albán* de Uslar Pietri, en un evento que se denominó el Primer Festival de Teatro

Universitario, que era en definitiva una muestra de fuerza del teatro universitario y un desafío a las nuevas autoridades democráticas para resolver los graves problema del país, como lo comenta Curiel,

Curiel ha sido considerado como uno de los más importantes directores de esta época, por su aporte al desarrollo de la escena y por el respaldo cultural que le otorgó la propia universidad. Su gran aporte se dio en su propuesta de un programa de formación cultural y teatral, así como en la puesta en escena de autores modernos con un sentido menos rígido del compromiso que otros grupos existentes, conformando una estética de “teatro para las mayorías”. La influencia del Teatro Popular Francés de Villar, lo hizo atractivo para la nueva juventud intelectual y contestataria nacional. Aunque se le reconoce como el director que introduce Brecht, - éste ya había sido montado en 1955 por el Grupo del Instituto Pedagógico-, su opinión era de que este autor era “lo menos propicio para nosotros”, y en consecuencia se le presentó en forma básica, popular, musical y teatral, que él mismo ha reconocido con el nombre de “cóctail Brecht” (Sánchez y Parra, 1990, p.62).

El TU fue un teatro de tipo experimental, subvencionado, con un público seguidor numeroso, compuesto por estudiantes e intelectuales, un poco a la moda y radical, lo cual también le valió la observación de la policía política del régimen dictatorial. Entre sus montajes se cuentan los de autores como Zorilla, V. Hugo, Brecht, García Lorca, A. Uslar Pietri, W. Shakespeare, A. Lizarraga y J.I. Cabrujas, gran autor que surge del mismo grupo con su pieza *Juan Francisco de León*, presentada en el Primer Festival de Teatro Venezolano, en 1959.

Además, aquí se formaron directores como Alberto Sánchez (con cierta influencia de Grotowsky), Eduardo Gil, Herman Lejter, J. Gutierrez y Álvaro Rossón, que tuvieron una importante actividad en décadas posteriores en el mismo teatro universitario.

En noviembre de 1967, Curiel dirige su último montaje en el TU, *Los siete pecados capitales* de Brecht y Weil, considerado su montaje más maduro y su más alta realización. En 1968 se retira de la Dirección del teatro. La borrasca del mayo francés mal entendida en el país y la crítica de la misma izquierda que quería hacer del teatro un arma directa lo alejan de las tablas, dejando el paso a sus

actores y compañeros el mismo teatro, quienes tomaron las riendas de él en los años siguientes. Curiel ha dicho sobre este hecho: “abandoné el teatro universitario en 1968, cuando el socialismo europeo comenzó a resquebrajarse, a quitarse la cartea. Salí de la UCV en medio de una tormenta política, de una verdadera pelea de carácter ideológico con mis compañeros” (Zamora, s/f).

El Teatro de la UCV más nunca volverá a tener la presencia, contenidos y continuidad que le dio Curiel en esos años, constituyéndose a partir de entonces en el mejor ejemplo de lo que pudo haber sido un verdadero teatro universitario.

**NOTAS.** (1) La Junta de Administración de la Oficina de Bienestar Estudiantil (OBE) en informe al respecto señala la necesidad de su creación, con el objeto de elevar “el perfeccionamiento espiritual y artístico del estudiantado... se debe crear un teatro experimental”, para lo cual se decide organizar la Farándula Estudiantil, creándose una Comisión de Teatro integrada por Luis Peraza, el Br. Enrique Vera Fortique, el Prof. Horacio Venegas del Instituto Pedagógico, especialista en teatro estudiantil, asesorado por el Sr. José Rovira, técnico escenográfico español, con el fin de seleccionar al elenco universitario y los medios para lograr el acondicionamiento del teatro con la intención de inaugurarlos en Enero de 1945

### **Referencias Bibliográficas.**

CURIEL, Nicolás (2000). Entrevista con el autor el 4 de Junio, 2000. Video.

LAREDO, Inés (2000). Entrevista con el autor el 11 de Agosto, 2000. Video.

SÁNCHEZ, M. Eugenia y PARRA, Berna (1990). “Nicolás Curiel: un llamado teatro universitario”. *Revista Escritos* (Univ. Central de Venezuela). No. 6, pp. 57-64.

OBE. Ver: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (1945). *Anales de la UCV*. Tomo XXXI (1945). Artes Gráficas.  
ZAMORA, María T (s/f). “El T. U. Historia del Teatro Universitario de la UCV. Desde su nacimiento hasta 1985”. Tesis Esc. de Artes, UCV.