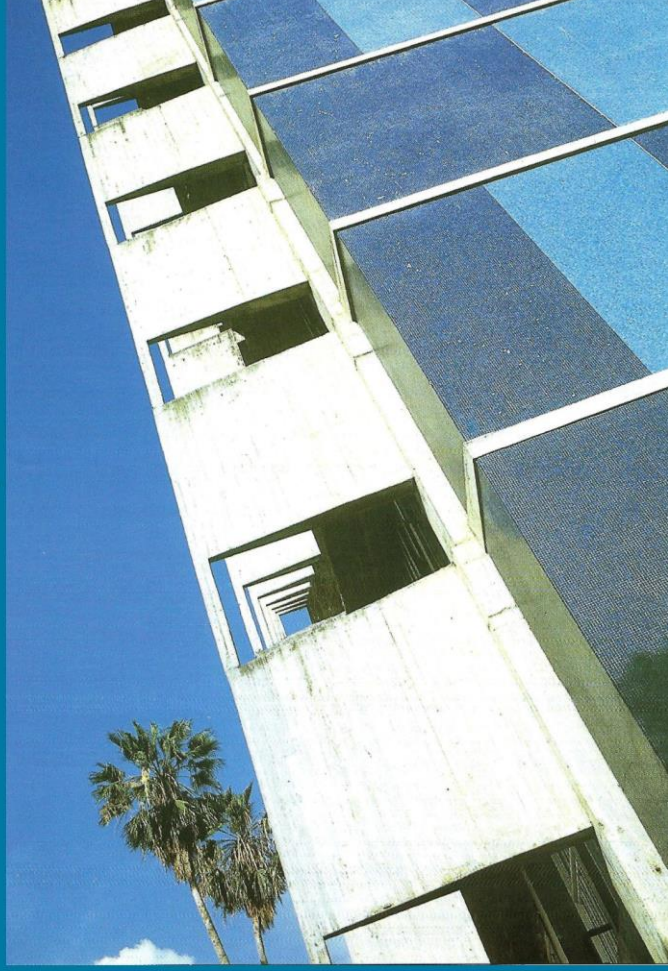


Luis Chesney
Lawrence



Teatro latinoamericano
y vanguardia



LUIS CHESNEY LAWRENCE

**LAS VANGUARDIAS EN EL TEATRO
LATINOAMERICANO**

**Arte en tensión entre el "yo" y el
"entorno" en una sociedad abierta**

2012

LUIS CHESNEY LAWRENCE

LAS VANGUARDIAS EN EL TEATRO

LATINOAMERICANO

**Arte en tensión entre el "yo" y el "entorno"
en una sociedad abierta**

Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación (CDCH, 2009)

Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2009

Proyecto No. PI-07-7277-2008

Todas las obras del CDCH son sometidas a arbitraje.

ISBN: 978-3-8454-9749-5

1ª. Edición, 2011

2ª. Edición, 2012

Eco - Ed Publicaciones

Copyright © 2012 Luis Chesney-Lawrence

ISBN: 978-3-8454-9749-5

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.	
Las vanguardias de comienzo del Siglo XX.	7
El modernismo (1880-1920).	
La dramaturgia modernista en Venezuela.	
El futurismo.	
Las revistas venezolanas de la vanguardia.	
<i>El Cojo ilustrado</i> (1892-1915).	
<i>Cosmópolis</i> (1894-1895).	
<i>La alborada</i> (1909).	
<i>La proclama</i> (1910).	
<i>Fantoches</i> (1920-1932 y 1936-1948).	
<i>Élite</i> (1925-1946).	
<i>Seremos</i> (1926).	
<i>Válvula</i> (1928).	
Dramaturgia vanguardista venezolana.	
Andrés Eloy Blanco.	
Arturo Úslar Pietri.	
La influencia de F. Nietzche (1844-1900).	
El simbolismo (1880-1917).	
El expresionismo (1910-1925).	
La influencia de Alfred Jarry (1873-1907).	
El movimiento Dadá (1916-1922).	
El surrealismo (1898-1939).	
Sigmund Freíd y su influencia	
CAPÍTULO II.	
Las vanguardias de los años treinta en adelante.	59
El teatro poético.	
El teatro político: Edwin Piscator (1893-1966),	
Bertold Brecha (1898-1956) y	
Peter Weiss (1916-1982).	

Enrique Buenaventura (Colombia).
El teatro independiente (Argentina).
La creación colectiva.
Augusto Boal (Brasil).
José Ignacio Cabrujas (Venezuela).
El teatro de la crueldad de Antonin Artaud (1896- 1948).
El existencialismo.
El teatro de Luigi Pirandello (1867-1936).
El teatro del absurdo.
Las nuevas tendencias desde los años ochenta.

CRONOLOGÍA. 127

RERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 131

ANEXOS. 139

Declaraciones y manifiestos de la vanguardia del teatro.

ANEXO No. 1a. El teatro futurista (1913). Filippo T. Marinetti.

ANEXO No. 1b. Manifiesto futurista. (1915). Filippo T. Marinetti.

ANEXO No. 1c. La vanguardia, fenómeno cultural (1927). Arturo Úslar Pietri.

ANEXO No. 1d. El futurismo (1927). Arturo Úslar Pietri .

ANEXO No.2. Charloteo. (1894).

ANEXO No.3a. Primer Manifiesto del Surrealismo (1924). André Bretón.

ANEXO No. 3b. Segundo Manifiesto del Surrealismo (1928). André Bretón.

ANEXO No. 4. La “patafísica” de Alfred Jarry (1873-1907).

ANEXO No. 5. Primer Manifiesto Dadá. Tistán Tzara (1918).

ANEXO No. 6. Charla sobre teatro (1935). Federico García Lorca.

ANEXO No. 7. ¿Qué es el teatro épico?

ANEXO. No. 8. Catorce tesis a propósito del teatro documental. Peter Weiss.

ANEXO No. 9. El Método de Creación Colectiva (1975). Enrique Buenaventura.

ANEXO. NO. 10. El teatro del oprimido. Augusto Boal.

ANEXO No. 11. Prefacio. Seis personajes en busca de autor (1948). Luigi Pirandello.

ANEXO No. 12. Primer manifiesto de la crueldad (1932). Antonin Artaud.

ANEXO No. 13. Dos comunicaciones (Fragmento, 1970). Jorge Díaz.

INTRODUCCIÓN

La influencia de las vanguardias en todo el teatro latinoamericano se hizo patente durante el siglo XX y se constituye en un hito de su desarrollo, crecimiento y consolidación de lo que se conoce como modernidad y contemporaneidad. Lo interesante de estos movimientos es que no sólo contribuyeron a enriquecer el teatro continental sino que también fueron argumentos para el cuestionamiento, desplazamiento de géneros y un acercamiento a su audienciai.

No obstante, esta etapa del teatro continental es muy poco conocida y no ha sido estudiada suficientemente. Por estas razones, el objetivo de esta investigación es el de revisar esta interesante etapa del teatro latinoamericano y, particularmente, el caso del teatro venezolano, como una manera de contribuir a su enseñanza y conocimiento, así como también a llenar un vacío dentro de la historia del teatro. En este sentido, se examinarán las vanguardias desde comienzos del siglo XX, con énfasis en los aspectos docentes y de instrucción para estudiantes universitarios de teatro, aún cuando pueda ser utilizado también para público en general.

Las vanguardias, como movimientos literarios y teatrales que propician renovaciones, reciben su nombre de un término de origen militar, “avant-garde” -los que van adelante-, luego en el lenguaje político de los movimientos socialistas, como minorías eminentes que conducen la revolución, así como también aquellas que se reconocen como movimientos, “ismos”, que en el campo del arte han constituido un conjunto de movimientos que surgen en Europa como consecuencia de las dos guerras mundiales, sucediéndose hasta más allá de esos años, especialmente en América Latina, y que manifiestan la ruptura de cánones culturales anteriores. El crítico Renato

Poggioli (1962) en su estudio sobre las vanguardias modernas ha postulado una tipología de las vanguardistas en la cual reconoce cuatro actitudes relevantes de estos artistas o movimientos, las cuales pueden presentarse con mayor o menor énfasis y que a veces se combinan: activismo (espíritu de aventura y experimentalismo), antagonismo (rechazo a la tradición, a las academias y en general, al orden establecido), nihilismo (derribar barreras, obstáculos sin escrúpulos) y agonismo (actitud extremista, intentar ir más lejos, llegando incluso a la auto-inmolación o sacrificio). Las dos primeras referidas a lo pragmático y se constituyen en la ideología de la vanguardia, y las dos últimas se expresan en el instinto de destrucción irracional.

Una explicación más reciente y que explicaron mayor amplitud estos movimientos es la que proporciona Ángel Berenguer (2007), quien a partir de su teoría de los motivos, heredera y renovadora de las ideas de Lucien Goldmann, se centra en la expresión espectacular del autor en el mundo contemporáneo. Explica este investigador que durante los mil años que preceden a las revoluciones contemporáneas (1776 y 1789) en el arte occidental se produjeron “cinco estructuras paradigmáticas estéticas (románico, gótico, renacentista, barroco y neoclásico)”, pero en los siguientes dos siglos y medio estas se acrecentaron, sólo en el siglo XIX se presentaron el romanticismo, realismo y naturalismo a las que seguirían en el siglo XX las innumerables vanguardias (como el simbolismo e impresionismo). Esto se debería a la enorme influencia que ha tenido el “yo” (autor, directos, artista), como fuente de poder. Las revoluciones han creado una escisión del “yo” y la del “entorno”, que sustituyeron al antiguo paradigma del antiguo régimen, todo lo cual crea lo que Berenguer denomina “arte en tensión” en una sociedad abierta (pp. 16-27).

De esta forma, ante el desencanto que se produce a fines del siglo XIX, el “yo” reaparece proponiendo nuevos lenguajes estéticos para expresar “su entidad cada vez más escindida de la realidad exterior” (Ibid., p. 27). No sólo buscan respuestas, imposibles de dar en el arte, sino que crean estrategias artísticas para componer modelos simbólicos y paradigmas, así por ejemplo el simbolismo aparece como un paradigma autónomo que genera significados originales y prepara el terreno para las futuras vanguardias. Explica Berenguer que “el protagonismo, cada vez más central, de la persona, sus sueños y su líbido, inspirarán nuevas estrategias creadoras como las *Vanguardias*, tan deudoras de Sigmund Freud como de sus propios predecesores y mentores en el terreno de la creación imaginaria” (p. 28). Este proceso reproduce durante todo el siglo XX, en el que las vanguardias seguirían creando lenguajes cada vez más sincrónicos y radicales, promovidos por sus autores (el “yo”) y los proyectos futuros que creen para un “entorno” que va en constante transformación.

Entre sus características se pueden mencionar la búsqueda de un arte autónomo y cerrado en sí mismo, ruptura con las relaciones de causalidad, con la tradición, desdén por el pasado, actitud crítica, lúcida, muchas veces con humor, algunas fueron muy populares, admiración por la ciencia, la tecnología y las modas técnicas o científicas y, en general, se consideraron como un espíritu abierto a iniciativas nuevas, y su expresión colectiva dio a la luz a “manifiestos” y “declaraciones” que expresaban su identidad, propósitos, y principios e ideas que la sustentaban.

En Latinoamérica, estos movimientos europeos tuvieron incidencia con algunas características propias, como son una apertura al mundo exterior que renueva sus estilos, la que también tuvo sus aportes propios a cada uno de estos movimientos, como se verá más adelante. En general, en el

continente estas vanguardias han sido vistas como un interesante espíritu de renovación del teatro. Para organizar estas vanguardias en la ámbito teatral, se estudiarán en dos grandes grupos: la vanguardia del teatro latinoamericano de comienzos del siglo XX con influjo europeo -futurismo, dadaísmo, surrealismo y otras-, así como las expresiones locales del modernismo, las revistas de la vanguardia venezolana y las expresiones teatrales del resto del continente; así como también la ocurrida luego de los años treinta, que hoy en día constituyen temas de renovado interés en los programas de estudio universitarios de teatro, aunque muy poco conocida.

En función de estas ideas se considera que para una adecuada comprensión del poco conocido, confuso a veces y discordante a veces origen y tiempos en que estos movimientos surgen, con sus manifestaciones polémicas y experimentales que conceptualizamos como “vanguardias”, se hace necesario considerar que sus momentos de aparición se corresponden históricamente, con diferentes períodos de guerras, crisis económicas o sociales así como la entrada o desarrollo moderno y contemporáneo.

En efecto, el período que va entre 1880 y 1910, aproximadamente, según la generalidad de críticos corresponde a una etapa del modernismo en América Latina y que en Venezuela, en particular, también pudo dar origen a un grupo de autores y obras, no reconocidos en otros países, que se reconocen como teatro modernista. Hasta los años treinta del siglo XX, domina la escena la época criollista, todavía sustentada en el estilo realista-naturalista, aunque comienza a aparecer el teatro nacional o criollo, bajo formas como el sainete y comedias dramáticas, y aún así deja una huella en algunos autores que se atrevieron a experimentar. A partir de los años treinta surgen las renovaciones que se han denominando universalistas y este es el momento de apogeo de

las vanguardias, primero en el sur del continente y México, para después extenderse al resto de América Latina.

No obstante, desde los años cincuenta hasta fin del siglo viene una búsqueda más profunda, se manifiestan muchas corrientes de vanguardia que nutren al teatro moderno latinoamericano. Luego en los años ochenta vendrán nuevas corrientes que alentarían a las nuevas generaciones de autores cuyos productos deberían aparecer en los años futuros. Por esta razón, luce como relevante para entender en forma integral, tanto el surgimiento como la significación y alcance del vanguardismo teatral continental, tener presente los diversos factores de crisis mundiales y demás cambios surgidos tanto en el panorama mundial como continental.

En este sentido y, muy relevante en el plano cultural, sea tal vez el mayor acontecimiento que se pueda mencionar con proyección a toda América latina, como lo fue es la Reforma Universitaria iniciada en Córdoba (Argentina) en 1918, que se esparce prácticamente por todo el continente y de proyección hasta ahora, aunque en aquellos años la Universidad Central de Venezuela permaneció cerrada por la dictadura de Gómez desde 1912 hasta los años veinte. La importancia de este movimiento al ser de contenido integral y que buscaba imponer una nueva cultura y enseñanza, de origen popular y transformador, sin duda alentó renovaciones artísticas (Osorio, 1988).

Serían estos factores además, los que sustentarían la pertinencia, vigencia y logros artísticos de una vanguardia teatral en América Latina que se entiende no como una simple copia o derivación de la europea, sino más bien como una respuesta legítima a condiciones previas y en relación con otros movimientos que se producen no siempre sincronizados.

La forma como esta presión experimental, a veces contestataria o renovadora, se registra en la historia del teatro continental, junto a sus obras exitosas, censuradas, calidad y

proyección, necesitan de un estudio más preciso y de consideraciones culturales no realizado hasta ahora, y que cubre el ámbito de esta investigación.

No obstante lo anterior, las limitaciones de esta tarea también debe ser observadas, al menos dos. Primero, la carencia de un corpus de estudio orgánico que permita ver el conjunto de la producción de vanguardista –obras, revistas, proclamas y manifiestos y manifestaciones artísticas y teatrales concretas-, tan necesarias en este tipo de investigación. Segundo, la teoría dramática -literaria, en general-, que subyace, la cual aparece como un tanto inmanencista, privilegiando determinados momentos, dramaturgos y obras, con su consecuente valoración peregrina, ideológica o deduccionista europea, en tanto que se trata de producir una lectura más acorde con la realidad continental.

Desde el punto de vista metodológico y, teniendo presente los aspectos culturales mencionados, se hace necesario considerar las siguientes propuestas: considerar en forma crítica a las escuelas canonizadas del vanguardismo, un buen entendimiento del problema lleva a concluir que las vanguardias continentales también respondieron a reflexiones propias que surgieron en el seno de las sociedades del continente y en este punto se centrarán las búsquedas de este trabajo. De todas formas, el tema de las vanguardias siempre ha sido un campo de discusión y de controversias, que esta investigación no elude, sino que por el contrario alienta e incentiva como una forma de conocer mejor y producir un mejor saber sobre nuestra gran preocupación, el teatro latinoamericano.

CAPÍTULO UNO. LAS VANGUARDIAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

En el estudio de las vanguardias teatrales en Latinoamérica se reconocerán a aquellos autores, obras o movimientos que supieron romper con los remanentes estéticos del siglo XIX (costumbrismo, naturalismo urbano o regional e incluso, modernismo) para remontarse en una avanzada de la contemporaneidad, más efectivamente moderna, tanto en sus contenidos como en las formas escénicas que utiliza. Según Grinor Rojo (1972), el estudioso que ha puesto mayor claridad en la escena continental de esos años, éstos fueron autores dramáticos que mostraron, por primera vez en el continente, lo que él denomina "una nueva sensibilidad". Con este nombre se refiere a aquellos escritores que pertenecientes a la Generación que Goié enunció en varios de sus estudios como Superrealista o del 27 -aunque en Venezuela se les considere pertenecientes a la generación del 18-. Lo importante es que esto significa que sus creaciones se producen conjuntamente con aquellas que estuvieron en sincronía con la crisis de los años veinte en Europa y, también coincidente, con la década de los "ismos" y de las revistas polémicas.

En la escena, la llamada "experimentación teatral" también haría su aparición en la década de los veinte -que algunos han llamado "vanguardista", otros "nuevo teatro"-, aunque realmente se presentaría en forma más visible a inicios de los años treinta. Como estilo, es el momento en que se observa más claramente la superación del costumbrismo, del realismo de Sánchez y del de Herrera en Argentina, o el de Hernández en Chile, así como también la fiebre hispana de Echegaray.

Lo que siempre ocurre en el teatro continental es que, a pesar de que la producción teatral comienza a aparecer a fines

de los veinte, debido a los múltiples problemas que se crean para llevar la obra al escenario o a un libro, había dramaturgos que desde antes ya expresaban en sus textos una pugna con la estética vigente. Estas, realmente, son las obras que se deben considerar "inexcusables para comprender las raíces de ese fenómeno de cambio del cual eran la primera y más riesgosa avanzada" (Ibid., p. 20). Entre estos escritores destacaron S. Eichelbaum, A Defilippis y Gustavino (Argentina), S. Campos en Uruguay, A. Mook (Chile), L. Osorio (Colombia), Diez Barroso y F. Monterde (México), Andrés Eloy Blanco y Arturo Úslar Pietri en Venezuela, como se verá en detalle más adelante. De todas formas, no se puede obviar el influjo que tuvieron movimientos y autores europeos de comienzos del siglo XX, como el futurismo, F. Nietzsche, el simbolismo y otros movimientos que siguieron, los cuales han dejado una huella con sus ideas y expresiones en el continente, como se verá en las notas que siguen a continuación.

EL MODERNISMO (1880-1920)

Para poder entender mejor esta tendencia en el desarrollo de la literatura venezolana y latinoamericana, habría que explicar primero que hablar de lo moderno se refiere a algo distinto a lo que fue anterior, a lo no moderno, a lo antiguo, y esto en el ámbito latinoamericano se conecta con los procesos culturales aparecidos en Europa primero en el siglo XV, aunque con mayor énfasis en lo ocurrido luego de Revolución Industrial, cuya plenitud estructural se manifestará en el siglo XIX. En América Latina, que ya tenía nexos con este período desde fines del siglo XV, este concepto no se articulará sino hasta fines del siglo XIX y comienzos el XX, (Osorio, 1988). Por estas razones, el período que va desde 1880 a 1910, aproximadamente, es lo que se conoce como el de la modernización, durante la cual el continente entraría a formar parte del "mundo moderno".

En este marco surge y se desarrolla el movimiento literario denominado Modernismo. En su propuesta estética se destaca la idea de superar los patrones literarios del pasado y reemplazarlos por nuevos valores, tomados en parte de autores como Goncourt, Zolá y Tolstoy, junto a su gran exponente latinoamericano, Rubén Darío, entre otros, quienes al manifestar una conciencia del desajuste y desencanto del mundo, proponen que la belleza y el arte universal sean las fórmulas de su defensa. Estos autores fueron traducidos y publicados en los periódicos oficiales del guzmancismo y en dos revistas cimeras del modernismo en Venezuela, como fueron *El Cojo ilustrado* y *Cosmópolis*, incorporándose luego, de especial interés para el teatro, *La Alborada*, *La Proclama* y *Fantoches*, todas prácticamente ignoradas por el mundo crítico del teatro venezolano.

Dado que en Venezuela se mantuvieron vigentes las mismas condiciones socioculturales más allá de este período mencionado, la producción literaria del segundo decenio del siglo XX también se mantendrá dentro de la misma poética modernista (conocida también como postmodernista, mundonovista o etapa crepuscular), como lo señalara Ángel Rama (Bilbao, 1989, p. 4), reuniendo a un mayor grupos de escritores y dramaturgos relevantes dentro de ella. En esta nueva periodización, ampliada, se encuentran dramaturgos (además de novelistas) como Salustio González Rincones; Leopoldo Ayala Michelena, Ángel Fuenmayor y Rómulo Gallegos, junto a autores continentales como Antonio Acevedo Hernández (Chile) y Armando Discépolo (Argentina). Muchos de ellos, en su producción posterior se alejarán del modernismo, ajustándose a las nuevas propuestas que incorporará el movimiento siguiente, el de las vanguardias de los años veinte y siguientes. En resumen, en esta época modernista, de crisis, reajustes y cambios, se encuentran imbricados tanto los autores canónicos de Modernismo, Darío,

Lugones, Nervo, los ya mencionados dramaturgos crepusculares, González; Ayala, Fuenmayor y Gallegos, luego otros como Huidobro, de Chile (Osorio, 1988, p. xvii-xix) y los de los años cincuenta.

Los cambios del carácter del movimiento modernista comienzan a producirse, precisamente, en el decenio de 1910-20, y esto será debido fundamentalmente a una crisis general que afectó al conjunto de la vida social, política y cultural del país, lo cual hizo que surgieran críticas, cuestionamientos y propuestas de renovación, sin mencionar el natural sentido de búsqueda que animó a muchos de sus autores. Se registra entonces “la crisis de la poética del Modernismo Canónico” (Ibid.), la cual sirvió de punto de partida para un cuestionamiento más radical que dio paso a propuestas de rupturas, que constituyeron concretamente las llamadas vanguardias que se producirán en los años siguientes, especialmente a partir de 1914.

Esta fecha marcó el fin de la hegemonía del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió por otros años, pero es el momento en que se evidencia el empuje renovador primero dentro del propio Modernismo para remozarlo, y luego, en su radicalización para configurar la Vanguardia, capítulo siguiente de estos cambios propiamente tales. Dado su origen general y universal, su alcance también fue muy amplio y esto explica que surgieran manifiestos, proclamas y contramanifiestos tanto en Europa como en Latinoamérica, simultáneos la mayoría de las veces, y todos de corte vanguardista. La Vanguardia cuestionó básicamente que se le atribuyera su origen a las escuelas europeas, considerándose que surgieron de impulsos propios, de procesos culturales locales (como la crítica al Modernismo y su reflexión frente a su realidad, especialmente política), los que luego se expandieron por Latinoamérica hasta relacionarse con el campo internacional; otra crítica que recibió fue su

marcada visión continental, regional, lo que junto al deseo de distanciarse de los “ismos” europeos, los llevaría a utilizar expresiones diferentes de aquellos, como “arte nuevo” o “nueva sensibilidad”; y, finalmente, propusieron la superación ideológico-literaria de la deformación que producía el análisis de sus obras según géneros, dentro de lo cual ahora podría ser entendido con más claridad por ejemplo, el sentido de la obra dramática *E'Utreja* (1927) del entonces vanguardista Arturo Uslar Pietri (Ibid., pp. xvii-xxxv).

El período hasta donde se registra este movimiento de la Vanguardia culminará en 1929. Es decir, su duración ha quedado circunscrita a dos importantes fechas históricas, desde la Primera Guerra Mundial y hasta la crisis económica internacional de 1929, período éste que se caracterizó por la expansión del sistema económico capitalista, por el desarrollo de las burguesías urbanas, de sus capas medias, por la aparición de fuertes sectores de trabajadores organizados, y por el prosperar político de movimientos de corte popular. En lo cultural, se constata como gran acontecimiento el movimiento de la Reforma universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, que luego se expandió a otros países durante los años veinte (en Venezuela, la Universidad Central de Venezuela permanecía cerrada entre 1912 y 1922). A su vez, 1929, marcó el fin de la hegemonía estética del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió hasta casi mitad del siglo.

La dramaturgia modernista en Venezuela

La discusión que se ha suscitado en torno a la expresión “teatro modernista”, que incluyera Barrios (1997) en su estudio sobre un teatro que podría haber existido durante las primeras dos décadas del siglo XX, ha servido para poner en evidencia la afinidad de algunas obras dramáticas poco conocidas con la estética Modernista ya comentada en secciones anteriores.

La idea surge fundamentalmente al observar las obras publicadas en la revista *El Cojo ilustrado*, las cuales aún siendo presentadas por sus autores como obras de teatro, algunas como fragmentos, y otras en general breves, parecerían “poco teatrales” para la crítica, efecto atribuido a las influencias de esta corriente. Por otra parte, al estudiar diecisiete de estas piezas se constató que sólo tres habían sido llevadas a escena, una de las cuales lo fue en un colegio (Carrera, 2000), aspecto que confirma lo anterior, a la vez que no debe extrañar por cuanto ya se había detectado este fenómeno en el capítulo segundo de esta investigación.

La mirada inicial se dirigió hacia esta revista por consideraciones literarias. *El Cojo Ilustrado*, conviene recordar, ha sido considerada la revista más importante en la divulgación y desarrollo del Modernismo venezolano, incluso de Hispanoamérica, durante este período. *Cosmópolis* fue la otra revista de este tipo que se editó en Venezuela, un poco después que la anterior, con selectos colaboradores, pero sólo alcanzó a dos números editados. De estas dos revistas saldrían los escritores que se conocen como la primera Generación modernista venezolana, incluyendo sus propuestas de nuevas formas y contenidos. Por esta razón se piensa que el movimiento Modernista tuvo su mayor vínculo y expresión en la primera de estas revistas, aunque su vigencia sólo fue hasta 1915.

También debe considerarse que en la crítica revisada sobre este aspecto novedoso para el teatro e, inclusive para la literatura, se identifican estos cruces intertextuales como influencias, con lo cual se trata de explicar e inferir relaciones con autores de otras tendencias o latitudes. Ante esto, cabe siempre preguntarse hasta dónde fue así, vale decir, si realmente esto se trata de una influencia. Tomando ideas de Roland Barthes sobre la literatura, y que también podrían aplicarse al drama, se podría decir que estos son géneros que

transmiten, transitan, transforman o dialogan con otros lenguajes constantemente, por lo cual su sentido de circulación parece más apropiado como característica básica y relevante para denominar que el de influencia, y esto explica el título de esta sección.

Esta circulación estética modernista en el teatro se asume de distintas formas, bien sea adoptando posiciones estilísticas de lenguaje preferentemente, que puede ser lo usual en la literatura o avanzar en la búsqueda de nuevas convenciones dramáticas para las obras. Para algunos existiría la aguda presunción de que la estética modernista alcanzó al teatro, particularmente a su dramaturgia (Salas, 2002), aunque tal relación no podría verse sólo a nivel estilístico, sino como un proceso cultural en que un estilo se desarrolla en función de factores literarios y extraliterarios, como lo ha asumido esta investigación.

Esta sería la forma por la cual se abre este espacio de discusión para ubicar mejor esta circulación estética hacia el teatro, ya que se piensa que no existe la categoría de teatro modernista. La existencia de elementos modernistas en el teatro hispanoamericano no es desconocida, y se podrían mencionar algunas obras con estas vinculaciones como las de Valle-Inclán, escritas durante la primera década del siglo XX e, incluso, en Federico García Lorca, con sus obras *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Mariana Pineda* (1927), sin contar las de Gabriel D'Annuncio, Julio Dantes o Jacinto Benavente, y en Latinoamérica, algunas obras de Amado Nervo y un juguete cómico del mismo Rubén Darío (Ibid., p. 6).

También existe la percepción de que el drama venezolano durante las primeras dos décadas del siglo XX no fue tan ajeno al Modernismo como la crítica pareciera insinuarlo, y para constatarlo sólo bastaría con examinar los autores que han intervenido (Solórzano, 1961, Rodríguez, 1988). Dos referencias al respecto servirían para ilustrar esto,

como son la mención de elementos modernistas en la obra *La hora de Ámbar* del poco conocido autor Ramón Hurtado, publicada en 1951, en la cual Fernando Paz Castillo comenta las influencias de Jacinto Benavente y de Valle-Inclán, calificándola de “cuento dialogado”. El otro antecedente proviene de la crítica de Maurice Belrose (1999) sobre el modernismo venezolano en el cual señala la existencia de un nuevo género denominado “cuento dramático”, que no es más que una pieza teatral breve, en un solo acto con ciertas características especiales que lo vinculan también a la literatura y al mencionado Benavente, y dentro del cual se reconocerían obras de Henrique Soublette, Julio Rosales y Salustio González, todos miembros del grupo La Alborada, de gran repercusión en el quehacer literario y teatral de la cultura venezolana.

Por estas razones, concentrar la búsqueda sólo en la revista *El Cojo Ilustrado* también tiene sus limitaciones. La primera, vendría derivada de su fecha de cierre, lo cual daría pie para suponer que más obras dramáticas, adicionales y posteriores a esta fecha bien pudieran estar vinculadas a esta estética, las que todavía no han sido revisadas en detalle; la segunda, referida a lo que este último período significó para la revista, en el cual según Mirla Alcibíades (1995), su énfasis universalista había decaído y prosperaba más bien un proyecto criollista, emprendido desde el seno mismo del Modernismo que tendría un cierto énfasis teatral, lo que se vería hasta cierto punto corroborado por el hecho que en 1910 la revista aumenta el número de obras dramáticas publicadas de cinco autores (europeos) a quince piezas, ahora tanto de autores europeos como venezolanos; y la tercera, que la revista publicó obras de autores venezolanos, sin distinguir si tenían o no, influencias modernistas, lo cual abre otra vía de discusión, como ya se verá.

Estos hechos, a los cuales habría que sumar a una cierta animación que comenzaba a sentirse en la actividad teatral, harían pensar que en este contexto escritores venezolanos exploraron “nuevos espacios de escritura y al parecer fue en el teatro, específicamente su dramaturgia, donde algunos escritores colocaron la atención”, los cuales se abrirían precisamente, en principio, a partir de las fechas en que aparecen las primeras claves al respecto ya mencionadas, vale decir, la designación de un posible género teatral denominado “cuento dialogado” (como también “diálogos”) o “cuento dramático”, entre 1909 y los años veinte (Salas, 2002, p. 11 y 14).

Tal como se expresó anteriormente, se ha creado una confusión con respecto a las obras en donde se aprecia circulación modernista con las obras publicadas en la revista *El Cojo Ilustrado*. En este sentido se han identificado diecisiete piezas que publicadas por la revista serían de corte modernista, quedando otras piezas con la “incógnita” sin resolver, las cuales incluyen a nuevos autores. Esto, más los que habrían publicado fuera de esta revista o puesto en escena separadamente, daría un significativo margen para futuras investigaciones que lo aclaren.

En consecuencia, una revisión inicial, preliminar, sobre el Modernismo en el teatro, da como resultados una significativa muestra de veintinueve obras y dieciséis autores que utilizaron esta estética durante las dos primeras décadas del siglo XX, hasta donde las investigaciones han alcanzado, lo que muestra un vasto panorama de diversidad de propuestas que existieron en aquellos años, dentro de un excepcional proceso histórico y cultural nacional, homólogo del externo, que se dio en Venezuela. Con esto, además, se ha ampliado más aún la lista de dramaturgo durante las primeras dos décadas del siglo XX.

Desde otro punto de vista, se podría decir, igualmente, que la mayor parte de ellos se inician con obras de este tipo, con lo cual se conformaría realmente un nuevo subsistema de circulación modernista. Los autores que se inician como dramaturgos fueron Pedro Emilio Coll (en 1900), Henrique Soublette (en 1905), Eduardo Innes (en 1908), Julio Rosales (en 1909), Salustio González (en 1909), Julio Planchart (en 1910), Francisco Yáñez (en 1912), Luis Churión (en 1912), Ángel Fuenmayor (en 1912) y Leopoldo Ayala Michelena (en 1915).

Además, cabría reconocer en esta lista a los dramaturgos que, iniciándose también en este subsistema, han sido desconocidos para la crítica, y que ahora se evidencia su relevancia albergados en esta estética, dentro de la cual iniciaron, desarrollaron y culminaron su breve ciclo dramático, como fueron los casos de Juan Duzán (entre 1912-1915), Mario R. Torres (sólo 1911) y Juan Santaella (entre 1913-1914). Es oportuno también mencionar a aquellos dramaturgos que culminan su ciclo creativo con obras de este tipo, como fueron Pedro Emilio Coll (1900-1909), Simón Barceló (1904-1910), Rafael Benavides (1909-1912) y Henrique Soublette (1910-1922), cuyos detalles pueden observarse en el Cuadro No. 1

CUADRO N ° 1

DRAMATURGOS VENEZOLANOS CONSIDERADOS
MODERNISTAS

AUTOR	OBRA (AÑO)	GÉNERO
Coll, P. E.	<i>El colibrí</i> (1901) <i>Humúnculus</i> (1909)	Cuento dialogado Tragicomedia
Barceló, S.	<i>Cuento de navidad</i> (1909)	Comedia
Churión, L	<i>La discordia de los colores</i> (1912)	Apólogo, poema
Innes, E.	<i>Preludio de tragedia</i> (1908)	Diálogo en prosa,
Soublette. H.	<i>La vocación</i> (1910) <i>La blanca</i> (1922) <i>Verde y azul</i> (1910)	Drama 1 acto Cuento dramático
Planchart, J	<i>El rosal de Fidelia</i> (1910)	Cuento dialogado
González, S.	<i>Mientras descansa</i> (1910)	Drama alegórico
Yanes, F.	<i>Lo de siempre</i> (1911)	No descrito
Torres, R.	<i>Le elegida</i> (1911)	No descrito
Benavides, R.	<i>Diálogos de ultratumba</i> (1911). <i>El retorno de la primavera</i> (1912)	No descrito Motivo de comedia
Duzán, J.	<i>Fantasia nocturna</i> (1912) <i>Huellas de amor</i> (1913) <i>Bajo el cielo de la tarde</i> (1915)	No descrito No descrito No descrito
Ayala M., L	<i>Eco</i> (1915) <i>La barba no más</i> (1922)	Drama ¿? ¿?
Rosales, J.	<i>La senda inhallable</i> (1912) <i>Escena final</i> (1910)	No descrito No descrito
Fuenmayor, Á	<i>El monólogo de Pierrot</i>	Monólogo

	(1912) <i>Amor de siempre</i> (1914) <i>Llegará un día</i> (1918) <i>Gesta magna</i> (1912)	Monólogo Comedia dram Drama
Santaella, J.	<i>Prosas breves</i> (1913)	No descrito
Hurtado, R.	<i>La hora de Ámbar</i> (1951)	No descrito

Notas: (1) L. Chesney (2008); (2) L. Carrera (2000); (3) C. Salas (2002), obras propuestas sin especificar.

No obstante este examen, se debe observar también que, a pesar del interés de una elite de intelectuales por cambiar las cosas, por producir una renovación estética, ideológica e, incluso, de las arcaicas estructuras sociales y culturales (caso de P. E. Coll y de los dramaturgos del grupo La Alborada, por ejemplo), sus propuestas dramática no parecen haber ido más allá de una interesante ficción, en cuyos niveles profundos de enunciación, en donde se encontrarían las unidades claves semánticas e ideológicas de sus contenidos, no parecen observarse planteamientos culturales transformadores ni propuestas que muestren una novedosa cosmovisión que entonces ya era tradicional. De ahí que sus ideas y planes dramáticos presenten asincronías con sus propias obras y con el contexto político y cultural que les correspondió vivir. Al final, como expresa Nelson Osorio (1982) en relación con el otoño de esta manifestación, el proyecto estético-ideológico del Modernismo al irse diluyendo, evidencia su raigambre romántica, pues “romántica es la raíz de su altiva propuesta del arte como una ilusión compensadora de la realidad” (p.xiv).

EL FUTURISMO (1909)

Tal como se ha dicho anteriormente, se considera de interés en las vanguardias estudiar el primer paso que se dio para superar el modernismo, y entrar a la denominada contemporaneidad,

cual fue el movimiento Futurista, de amplias repercusiones en la literatura y en el teatro, al que siguieron muchos otros, aunque en esta sección tienen interés los venezolanos Enrique Soublette y Arturo Uslar Pietri, así como lo escrito en la *Revista Válvula*.

El Manifiesto del Futurismo surgió en 1909, en París, escrito por Filippo T. Marinetti. Sus once propuestas se convirtieron en ardiente discusión y escándalo, tanto en Europa como en Latinoamérica. En sus párrafos iniciales dice Marinetti, “¡Estamos por asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar los primeros ángeles!”, y más adelante propone la nueva belleza, “la belleza de la velocidad” (Osorio, 1982, pp. 13-14). El manifiesto exalta la técnica, la mecanización y la violencia, “queremos exaltar el movimiento agresivo... la bofetada y el puño”, y esto es lo que llevó a definirlo como un movimiento con un enfoque republicano, anarquista y socializante y, por su puesto, antiburgués. En este sentido, explica Osorio, “adelantándose al Dadá, el futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, la burla al gusto del público” (Ibid.), y esto contribuyó a una renovación temática de las letras. Luego de este primer grito se produjeron otros similares para la pintura (1910), música (1911) y teatro (1913 y 1915), con lo cual logró gran influencia en los intelectuales. A partir de 1915, su participación en política lo llevó a adherir al fascismo italiano de Mussolini (Ver Manifiestos del Futurismo y del Futurismo en el teatro en Anexos No. 1.a y No. 1.b).

Su conocimiento en Venezuela ocurrirá a través de una nota sin firma aparecida en *El Cojo Ilustrado*, en 1909, sobre “El Futurismo de Marinetti”, en donde se reacciona ante esta rebeldía con una leve sonrisa, calificándolo de obsoleto y reaccionario (Ibid., p. 20), y al igual que en otros países su recepción fue crítica y cautelosa. Sin embargo, Henrique Soublette en 1910 tomó una distancia crítica frente a Marinetti;

se sabe, igualmente, que se discutió en el Círculo de Bellas Artes, que en 1914 Fernando Paz Castillo leyó poemas de Marinetti, traducidos del italiano por él mismo, y se da cuenta “de una fugaz referencia en un relato de Rómulo Gallegos, en 1911 (al parecer incorporado al Capítulo VII, Primera jornada de la novela *Reinaldo Solar*) e, incluso, el dramaturgo Francisco Pimentel (Job Pim) le dedicó versos distanciándose del mismo. También se podrá agregar que este culto a temas tan estimados por esta proclama como la fábrica humeante, el aeroplano que viola el aire o el maquinismo, de alguna forma parecen ser evidentes en su obra dramática *El motor* (1910), en algunas expresiones de Mariano Picón Salas en sus escritos entre 1917-19, y en las de Arturo Úslar Pietri apoyándolo decididamente en 1927 (Ibid.), todo lo cual indica que Marinetti no fue un desconocido en Venezuela.

Convencido Marinetti y sus seguidores de la importancia de sus ideas en la escena italiana, proclamaron en 1915 un Manifiesto especial dedicado al teatro futurista en el que se elogia la eliminación de las viejas técnicas, favoreciendo las obras con cuadros breves, sintéticos, alógicos, simultáneos, como en el cine. Desde otro punto de vista, era el evidente rechazo público al realismo y la afirmación de que lo importante para ellos era la fantasía, la imaginación y los conceptos relacionados con la máquina. En esto, no hacía sino seguir las ideas de Alfred Jarry, las que luego se ampliaron en el tiempo con los movimientos del dadaísmo, surrealismo, expresionismo, incluyendo incluso las ideas de Antonin Artaud (1938), discípulo de Jarry. Estas líneas estéticas trascendieron su época, proyectándose hasta la contemporaneidad, llegando a Latinoamérica a fines de la II Guerra Mundial.

En 1927 se notará el efecto de las actuaciones de Arturo Úslar Pietri a favor de la Vanguardia. Uno de sus primeros artículos en relación con esto lo constituyó el que apareció en ese mismo año a favor del Futurismo. Luego, el mismo año, en

otro artículo sobre la proyección cultural de la Vanguardia, expresó “lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea se deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos” (Úslar Pietri, 1927), que constituye parte de su ruta literaria y dramática experimental (Ver texto completo de sus artículos en Anexos No. 1.c y No. 1.d).

LAS REVISTAS VENEZOLANAS DE LA VANGUARDIA Y EL TEATRO.

El Cojo Ilustrado (1892-1915).

Según Domingo Miliani (1985) esta fue la revista síntesis de tres generaciones, heredera de una larga tradición de revistas literarias del siglo XIX. Mirla Alcibíades (1989) reconoce que gracias a la acertada dirección de su propietario, José María Herrera Irigoyen, pudo mantener una calidad y actualidad, sustentada en un lector exclusivo (por el cobro de un precio relativamente alto por la revista), y en el pago de las rigurosamente seleccionadas colaboraciones. Esto, aparentemente, fue el secreto de su larga duración, aunque ello atentara contra un proyecto editorial de corte estrictamente cultural. En términos del Modernismo se consideró a esta revista como el “enlace entre la cultura venezolana y la universal” (Carrera, 2001, p.108). De esta revista y de *Cosmópolis*, surgiría la primera generación de autores modernistas, entre los que se encuentran, entre otros, los siguientes dramaturgos: Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez y Pedro César Dominici.

La relevancia que puede tener esta revista para el teatro venezolano deviene de la expresión “teatro modernista” que presentara Alba Lía Barrios (1997, p. 60) para denominar a aquellas obras que fueron publicadas por esta revista y que se emparentarían con el Modernismo, lo cual no sólo crearía un

nuevo espacio para el teatro, sino que podría explicar en mejor forma muchas de estas propuestas surgidas durante la primera década del siglo XX, aspecto que dada su importancia, se considerará en detalle en una sección más adelante, dedicada especialmente al tema.

De cualquier forma, esta revista publicó a muchos dramaturgos de su época, entre los cuales pueden mencionarse entre 1908 y 1915, a los siguientes: Eduardo Innes (1908), Simón Barceló y Pedro E. Coll (1909), Salustio González, Julio Planchart, Enrique Soublette y Francisco Yanez (1910), Julio Rosales (1910 y 1912), Rafael Benavides (1911 y 1912), Luis Churión (1912), Juan Santaella (1913) y Juan Duzán (1913 y 1915).

***Cosmópolis* (1894-1895)**

Según la autorizada opinión de Pedro Grases (1944 y 2001), a quien se seguirá en esta sección, el equipo de intelectuales que formaron esta revista recibieron el incentivo de realizar algo compartido en torno a la cultura venezolana con mayor convencimiento que en *El Cojo Ilustrado*, al punto que “podría decirse que *Cosmópolis* singulariza y precisa una generación literaria” (p.12). Así, en 1894, un grupo de los más jóvenes literatos venezolanos, también colaboradores de *El Cojo*, quisieron independizarse y fundar su propia revista. Esta fue *Cosmópolis*, a la que subtitularon muy significativamente, “revista universal”, lo que en el contexto cultural de ese entonces fue realmente como un grito literario revolucionario, lo cual en algunos timoratos creó indignación y, en otros más indiferentes, provocó las acostumbradas sonrisas que suelen darse a este tipo de propuestas. Para despecho de todos ellos, y a pesar de su corta duración, la revista hizo historia en Venezuela y en el resto del continente, incluyendo su manifiesta naturaleza dramática con que surge.

Sus Directores y Redactores iniciales fueron Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja, los dos primeros también dramaturgos. En el No. 9 de la revista (Octubre de 1894) se retira Coll. Reaparece la revista en Mayo de 1895 con el No.10, teniendo como único Director a Coll, y como Redactores a Andrés A. Mata y Luis Manuel Urbaneja, figurando además como Redactor-corresponsal (en París) Pedro César Dominici. Su último número fue el No.12, fechado en junio de 1895.

En relación con sus objetivos, Coll los define explicando que “la *Revista Cosmópolis*, de nombre stendhaliano... incluía entre sus primordiales objetivos, además del contacto con literaturas extranjeras que creíamos necesario para nuestra educación estética y social, el intenso deseo de revivir o despertar la observación inmediata y contemporánea de nuestro contorno nacional” (Ibid., p.16). Entre sus colaboradores venezolanos, dramaturgos, figuraron Polita J. de Lima, Rafael Bolívar Coronado, Nicanor Bolet Peraza, Manuel Díaz Rodríguez y Luis Churión; y entre los extranjeros se publicaron artículos de dramaturgos como Emil Zolá, Víctor Hugo y Emilia Pardo Bazán, además de los de Rubén Darío, Charles Baudelaire, León Tolstoy, Paul Bourget, León Claudel e Hipólito Taine.

El primer artículo del primer número de la revista, titulado “charloteo”, escrito por el equipo completo de sus directivos, tiene una forma dialogada, en el que participan sus redactores: Coll, Dominici y Urbaneja, presentando sus ideas, las que remiten sin equívocos a sus principios, a su contenido dramático y a observar el saber que sobre el teatro moderno tenían estos autores (Ver texto completo en Anexo No. 2):

Coll :Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos oye y podemos hablar con franqueza...

...

Domici : Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el

espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que leen un drama de Ibsen o una estrofa de Paul Verlaine...

...

Urbaneja : ...Pero a gente nueva, horizontes amplios. A sangre joven escozores en la piel. Lucha sin tregua. Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento.

Con Ibsen en el drama.

Con Goncourt, Zolá, Daudet en la novela.

Con Taine y Bourget la crítica verdad...

...

Coll : ...En América toda un soplo de revolución sacude el abatido espíritu, y la juventud se levanta llena de entusiasmo. Rubén Darío, Gómez Carrillo, Julián de Casal y tantos otros dan vida a nuestra habla castellana, y hacen correr calor y luz por las venas de nuestro idioma que se moría de anemia y parecía condenado a sucumbir como un viejo decrepito y gastado.

(*Cosmópolis*. Caracas, 1º de Mayo de 1894;

Ibid., pp. 21-25).

La alborada (1909-1910)

Durante los primeros tres meses del año 1909 se editó en Caracas la revista *La Alborada*, que en sólo ocho números formó lo que se ha denominado una “conciencia” de generación de gran importancia en la literatura y el teatro venezolano. Unidos por su preocupación por la situación sociopolítica del país, el “dolor de la patria”, sus integrantes tenían en esa fecha más o menos la misma edad: Rómulo Gallegos, 25 años; Julio Planchart, y Julio Rosales, 24 años; Salustio González, el último en incorporarse, y Henrique Soublette, 23 años. Este último, falleció prematuramente en Caracas en 1912, por lo que no tuvo la oportunidad del futuro para dejar mayores testimonios y reflexiones sobre esta revista.

Son numerosos los estudios que se han dedicado a desentrañar y a analizar el alcance de esta obra en el campo literario, pero muy pocos los que ha ahondado en los aspectos de su dramaturgia, como se propone esta investigación. Testigos de excepción del fin del régimen de Cipriano Castro, en diciembre de 1890, se sintieron llamados a intervenir en el destino de Venezuela para instaurar la libertad y la democracia. Esta alegría inicial poco duró. El gobierno que siguió afianzó la trágica dictadura gomecista e hizo que su voz fuera una oportuna y constante protesta intelectual.

El grupo comenzó por ser una simple reunión de estudiantes de la Universidad, en donde ensayan sus primeras experiencias como escritores, “repetiendo los esquemas de todas las generaciones literarias de nuestro país: rebeldía, franqueza a veces rudas, sinceridad en los postulados, revisión de valores, ansia de afirmarse en el escenario de la creación literaria, búsqueda de nuevos horizontes, coraje en la pasión y decisión en el sacrificio que el cultivo de las letras impone” (Medina, 1963).

En este sentido, como ha señalado Rosales, los alborados caminaron siempre juntos, solidariamente unidos, con la esperanza en un mañana independiente. Bastaría leer el editorial de su primer número, titulado “Nuestra intención”, para conocer sus ideas, en donde sugiere frases como “salimos de la oscuridad”, “la presión de aquella negra atmósfera”, “nuestro oscuro pasado”, “nuestro silencio nos da derecho a levantar la voz”, “al ver apuntar en su horizonte la alborada de la esperanza”, “en la hora del despertar”. En su número tercero, se incluye su lema “sustituir la noche por la aurora”.

Hasta ese entonces el canon literario lo aportaba la revista *El cojo ilustrado*, en contra del cual apuntan en primer término los alborados, aunque en definitiva todos terminaron colaborando con esta revista. Resaltan en sus ocho números aparecidos de la revista, sus símbolos (comenzando por el

título y por su lema) y el contenido de sus artículos dedicados a los ciudadanos con un hálito esperanzador, para que la aurora de 1909 no fuera defraudada. Así lo han interpretado, igualmente, la mayor parte de sus estudiosos.

En sus ocho entregas (128 páginas) se publicaron pocas referencias al teatro, pero estas son lo suficiente como para dar un marco de su pensamiento que pronto se complementaría con obras dramáticas de todos ellos. En lo concreto, se publicó la obra *Homúnculos* de Pedro E. Coll, el cuarto acto de la obra *Brand* de Henrick Ibsen, relatos de Santiago Rusiñol, y cuatro notas sobre el teatro nacional, una en la que se califica a éste como “página de desastres ... hay que hacerlo desde el principio, porque no hay nada, nada, nada, hecho en esta materia (28-02-1909, s. p.), y otra en la cual se critica la obra *Cuento de navidad* (1909) de Simón Barceló, expresando que “nuestro público no es difícil de contentar, tiene un gusto artístico grosero. Le basta a un autor, para el éxito, adular el sentimiento al espectador. Pasiones primitivas y violentas, ideas de honor, de valor, de dolor, en su más alto grado de romanticismo...” (21-03-1909, s. p.).

En 1910, Soubllette anunciaba la reaparición de *La alborada*, comunicando nuevas ideas y destacando los grandes problemas del país, “incultura e ignorancia fuentes de todos los demás. Pauperismo – Abandono. Lujuria, Juego, Alcoholismo. Tuberculosis, Sífilis, Mortandad infantil. Y los remedios infalibles son: Cultura, Instrucción, bases del régimen salvador. Entusiasmo, Iniciativa. Economía. Moralidad, Temperancia. Higiene” (pp. 184-185). No existen más noticias sobre esta nueva aparición, excepto este anuncio.

La Alborada fue, sin duda, un proyecto audaz e idealista de un grupo de jóvenes que pretendieron constituirse en un relevo generacional, en el espacio literario moderno, y desde ahora muy especialmente en el teatral. En su quehacer artístico queda la huella de un positivismo imperante que

adhería al realismo y al naturalismo, que por lo demás brillaría hasta fines la primera mitad de la década del diez, todo lo cual despertó el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal. Es en este período, precisamente, que surge el interés del grupo por el teatro, como bien lo expresa Jesús Sanoja (1998) al comentar este aspecto:

Por las referencias se desprende una evidencia: este período, finalizado más o menos con la I Guerra Mundial, estuvo contaminado o purificado por una pasión teatral tan real y dinámica que superó a la que por la poesía alimentaba Salustio y por la narrativa Gallegos. Ni que decir Soublette, que en eso andaba fundamentalmente, pero cuya muerte se acercaba a pasos agigantados (p.10).

El fin de *La Alborada* fue preparado por orden del propio dictador Gómez, quien no estaba dispuesto a tolerar este tipo de publicaciones, como lo relata el alborado Julio Planchart (1944):

El gobierno de Gómez no veía ya con buenos ojos la libertad de prensa y necesitaba un diario continuador de la labor de “El Constitucional” de Gumersindo Rivas, del tiempo de Castro; ya estaban hechos los arreglos para fundarlo y en breve apareciera. Entonces el Gobernador citó a los periodistas, los reunió y los increpó y les dijo cuáles eran las normas a que debían sujetarse en sus publicaciones y hasta uno de ellos, Leoncio Martínez, fue enviado a la cárcel. A la reunión provocada por el Gobernador asistimos Henrique Soublette y el que esto escribe, y al salir de la reunión ambos nos dijimos: “*La Alborada* ha muerto” (p. 23, nota 17).

La Proclama (1910).

Heredera directa de *La Alborada* fue la otra importante revista que siguió pasos similares de sus mismos directores, con fuerte énfasis teatral. El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista, con artículos de los mismos alborados, todos de contenido cívico, como ya era una constante, y a la vez de corte modernista y antimodernista, con un combativo editorial de Soubllette en el cual pugna por alcanzar “la revolución de las ideas”. Este semanario no ha recibido atención alguna de la crítica y mucho menos de parte del teatro nacional, aunque su relevancia más significativa se encuentra en este propio hecho.

La Proclama reivindicaba su carácter de semanario de combate. En este editorial el autor dispara contra el lirismo de “las dormidas lagunas, los cisnes dormidos, los claros de luna, las visiones funestas, las vírgenes pálidas y las forma gráciles”. En el mismo año en que surgía el Manifiesto Futurista de Marinetti, Soubllette publicaba un poema, titulado *La nueva poesía*, con aliento futurista que rebatía aquel lirismo expresando,

No; yo quiero cantar los esfuerzos humanos
Coronados de éxito, fulgidos de heroísmo:
Las conquistas que dotan al hierro de pies y manos!
Las máquinas rápidas y trituradoras
Y los automóviles fugaces y ufanos,
Los acorzados, las locomotoras
Y el milagro supremo: ¡los vuelos de los aeroplanos!
(Sanoja, 1998, p. 442).

El semanario fue en realidad una verdadera proclama dirigida a los venezolanos, como lo expresaba su primer párrafo del editorial, “venimos a lanzaros una serie de proclamas de guerra”. La guerra que preconizaban era la denominada “guerra de las ideas”, explicada como la necesidad de “modificar, renovar las ideas, o mejor dicho: es necesario desarraigar y tirar lejos los tercos prejuicios, los positivismos interesados, y

sembrar en su lugar ideas sanas, ideas serias, ideas fuertes. Las ideas, oídlo bien, son las únicas, las únicas semillas que pueden desarrollarse y florecer y dar frutos para el mañana” (Sanoja, 1998, p. 433).

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Gallegos comentaba en su artículo “La herencia de Alonso Quijano” cuál debería ser la función de los poetas nacionales, siguiendo el ejemplo de aquel Caballero andante que se echó al mundo agitando banderas y voceando proclamas, “no son poetas solamente los que escribe en verso, sino los que viven en verso, y en verso viven todos los que combaten por generosos ideales” (Ibid., p.437).

Igualmente, el semanario hace un reconociendo de su antecesora revista, “el espectro de *La alborada*, que también siguió el ejemplo anterior cabalgando su Rocinante por el mundo, pero que “confiado en que los caballeros andantes son bien recibidos y alimentados donde quiera que llegan, salió con muy poco dinero en sus alforjas... y se murió de hambre” (Ibid., p. 445).

El aspecto más significativo de este número único del semanario fue que otorgó una sección especial a las actividades teatrales que realizaban sus integrantes, las que se presentaron como en forma destacada bajo el título de “Para la biblioteca de la gran confederación cervantina”, y en la cual detallan su proyecto teatral en progreso:

Próximo para entrar en prensa está el volumen intitulado
TEATRO VENEZOLANO, que contendrá:

El informe sobre el Teatro Nacional Venezolano.

EL MOTOR: drama en tres actos de Rómulo Gallegos.

EL PUENTE TRIUNFAL: drama en tres actos de Salustio González, y

LA SELVA: drama en cuatro actos de Henrique Soublette (Ibid., p. 440).

***Fantoches* (1920-1932 y 1936-1948)**

Leoncio Martínez –Leo-, fundó en Abril de 1920 este semanario de carácter humorístico, inolvidable para muchos. Su concurso de cuentos que mantuvo develó los nombres de muchos autores importantes hasta la década del cuarenta. Su fina ironía se deslizó por el camino de los “patrones de un regionalismo de contenido social” (Miliani, 1985, p.105), y en esta senda se empecinó en ridiculizar a los narradores vanguardistas.

De acuerdo con la opinión de Domingo Miliani, la vanguardia en la narrativa venezolana arrancarían alrededor de 1925, y en 1928, al estallar la oleada de protestas estudiantiles que plantearon una inconformidad general, pusieron una marca a los literatos en torno a su ideología. Muchos de ellos se agruparon en *Fantoches*, los cuales persistieron en una orientación realista social. Este grupo lo encabezó el propio Leo, caricaturista y dramaturgo, seguido de otros importantes nombres para la dramaturgia de los años treinta y cuarenta, como son Juan Pablo Sojo, cuya narrativa y dramas están impregnadas del “enigma espiritual negro”, quien se dio a conocer en 1929, y que en 1943 ganó uno de los concursos de la revista con su cuento “Hereque”; Otro de estos nombres importantes para la dramaturgia lo constituyó uno de los más próximos y leales discípulos de Leo, quien fue Luis Peraza –Pepe Pito-, que produjo y renovó el teatro costumbrista, iniciándose con cuentos. También es posible mencionar a Víctor Manuel Rivas, quien encontraría en Leo a un afectuoso impulsor de sus dramas.

Un segundo grupo de dramaturgos, que también surgió de *Fantoches* tuvo una orientación diferente al anterior, que al decir de la crítica literaria siguen la tendencia del “realismo mágico”, surgida después de 1935, incorpora a la dramaturga Mercedes Carvajal de Arocha, seudónimo de Lucila Palacios,

quien se inicia en 1934 y dejará una valiosa huella en el teatro (Ibid.).

Todos estos dramaturgos relacionados a las dos épocas de la revista tuvieron en ella su base fundacional, su lugar de inicio y despegue en sus respectivas filiaciones dramáticas, las cuales serán analizadas más adelante en función de su contribución al teatro venezolano contemporáneo. Esta revista divulgó, además, a muchos otros autores dramáticos, encontrándose entre ellos a Gustavo Parodi, Félix Pacheco y Leopoldo Ayala Michelena en 1924 y 1933, Pablo Domínguez en 1924 y 1925, G. Bracho en 1927, Rafael Briceño en 1929 y 1930, Arturo Uslar Pietri en 1928, Leoncio Martínez en 1928 y 1931, Rafael Calderón en 1932, Víctor Manuel Rivas y Luis Peraza en 1933.

Élite (1925- 1946)

Esta revista fue una de las más receptivas a las nuevas corrientes estéticas, especialmente a partir de 1930 en que reproducirán interesantes polémicas entre los vanguardistas. En sus páginas presentaron a muchos dramaturgos, entre los que se pueden mencionar a Valentín de Pedro en 1930, David León y Lucila Palacios en 1933, Eduardo Innes en 1935 y 1940, Carlos Fernández en 1937, Walter Dupouy en 1938, Edgard Anzola, Luis Barrios, Pablo Domínguez, Ángel Fuenmayor, Rafael Guinand, Leoncio Martínez, Rafael Otazo, Félix Pacheco, Gustavo Parodi, Luis Peraza, Víctor Manuel Rivas y Alfredo Terrero en 1940, Leopoldo Ayala Michelena en 1940 y 1941, y Eduardo Calcaño en 1946. A su vez, en su casa editora se publicaron las obras de otros dramaturgos relevantes como Julio Planchart en 1936, Andrés Eloy Blanco en 1937, Julián Padrón en 1938 y 1939, Luis Peraza en 1940, Eduardo Innes en 1941, Eduardo Calcaño en 1942, Lucila Palacios en 1942 y 1943, Aquiles Certad en 1943 y Guillermo Meneses en 1944.

Seremos (1926)

Grupo vanguardista que surge en Maracaibo con similares orientaciones y al mismo tiempo que los de Caracas, aunque con una mayor sensibilidad social, debido a su cercanía a los centro de producción petrolera. Entre sus miembros destaca Ramón Díaz Sánchez, que además de novelista fue un relevante dramaturgo, apareciendo sus escritos a partir de 1926. Todos estos escritores, adscritos a estas dos revistas más tarde fueron etiquetados en la vida cultural venezolana como la “generación del 28”.

***Válvula* (1928)**

El mayor peso de la vanguardia en Venezuela surge en 1928, cuando “pertrechados de un bagaje anárquico en lecturas”, como bien lo expresa Miliani (1985, p.112), se conforma un grupo integrado por Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Miguel Otero Silva y otros escritores y fundan la *Revista Válvula*. En su número inaugural, el único que circuló, se presenta su editorial-manifiesto, supuestamente escrito por Úslar Pietri, denominado “Somos”, en el cual rechazan cualquier pretensión preceptiva, y establecen que su principio sobre el arte nuevo (fragmentos):

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear.

... No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta.

Por otra parte, venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento.

... Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple)

... El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza.

... Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir al intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujos de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado del alma.

... Nuestra finalidad global ya está dicha: Sugerir.

... *Válvula*, es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro.

(*Válvula*, número único; enero, 1928. Fragmentos)

Úslar Pietri había comenzado a publicar sus primeros cuentos en revistas y periódicos desde 1926 y sus primeras obras de teatro *E'Utreja* (1927) y *La llave* (1928), al mismo tiempo que aparecía su primer libro, *Barrabás y otros relatos* (1928), todas imbuidas de este espíritu vanguardista, como se verá más adelante al estudiar sus dramas.

Por su parte, Miguel Otero Silva, siguió esta misma ruta, como poeta, para en 1939 publicar su primera novela, *Fiebre*, a lo cual seguirá su experiencia humorística en la revista *El morrocoy azul*, de la cual quedarán algunas piezas de teatro, junto a una experiencia similar con su gran amigo Andrés Eloy Blanco, con quien escribiría un exitoso sainete en 1942, ya mencionado. Dentro de los más jóvenes del grupo figuraba también otro escritor que deja su huella en el teatro, éste fue Guillermo Meneses, quien a través de la *Revista Élite* dio a conocer sus primeros cuentos en 1930, y luego, su importante contribución de obras dramáticas para la escena nacional.

Dramaturgia vanguardista venezolana

Andrés Eloy Blanco

La obra de Andrés Eloy Blanco (1896-1955) ha sido muy poco reconocida tanto en su propio país como en el exterior. Esto se

debe simplemente a una sola razón, cual es que este poeta combinó parte de su vida intelectual con la acción política contingente, en la cual también fue exitoso y relevante para la historia de su país. La Venezuela de comienzos del siglo XX, heredera de una corriente de caudillos y dictadores que se sucedían unos a otros, fue también la época en que actuó Blanco y todo esto lo hizo exitosamente, pero su costo fue el olvido artístico, no gratuito, especialmente el de su valor como autor dramático. Baste con recordar que de alrededor de treinta y cuatro obras suyas conocidas, incluyendo sus guiones cinematográficos y su mal llamado teatro para leer (Salas, 1967), sólo cuatro fueron llevadas a escena durante su vida, no muchas más lo han sido después y, aunque su primera obra de teatro se publicó en el mismo año de su estreno, en 1918, no sería sino hasta 1960 cuando aparece publicada parte de su obra dramática, dejando muchas obras fuera de edición. En 1973 se publicó, erróneamente, lo que se consideraba en ese entonces sus obras completas, faltando varias de sus piezas dramáticas, y no sería sino hasta 1997, en ocasión del siglo aniversario de su nacimiento, que Efraín Subero (1995) recopila la que podría ser considerada su poética completa, incluyendo las denominadas piezas inéditas.

En 1928 se da cuenta del estreno de su obra *El Cristo de las Violetas* (escrita en 1925), efectuado por la Compañía de la primera actriz Catalina Barcena, en gira por América. En 1928, en ocasión de celebrarse la Semana del Estudiante en Caracas, escribió la obra *Beatriz hizo el mundo*, comedia de niños, dedicada a la reina Beatriz Peña, a quien le escribe “dedicada a la reina de los cabeza azul... año primero de la verdad”, (Blanco, Luis, 1997, p.93), que daría claves para comprender su próxima obra, en 1929, escrita en la prisión de La Rotunda, *El pie de la Virgen*, según testimonio del propio autor. En 1937, en el Teatro Municipal se dio una función a beneficio de la Cruzada Sanitaria en donde, entre otros actos, se estrenó su

obra *Patria, que mi niña duerme*. En 1942, estrena en la Plaza de toros del Nuevo Circo de Caracas su “disparate cómico”, “superproducción”, *Venezuela güele a oro*, escrito por él (con seudónimo 0,3) conjuntamente con su amigo novelista Miguel Otero Silva (seudónimo Mickey), calificada como un sainete “vanguardista” (Barrios, 1997, p. 109). Este mismo año, la recién formada Sociedad de Amigos del Teatro, de la que también fue su fundador, en su primera temporada, estrena en el Teatro Municipal, su pieza *Abigail* (escrita en 1937), tragedia lírica, dirigida por Carlos Salas. (Salas, 1967).

Se podría decir que su pluma tendrá mejor factura, su drama una estructura más definida y sus contenidos más trascendentes e innovadores en obras como *El Cristo de las violetas*, *El pie de la virgen* y *Abigail*. La primera es un poema dramático en dos actos, cuya acción se desarrolla en la Caracas de la época de Bolívar, precisamente en casa de su familia, en donde se guarda una réplica del Cristo de Guacara. En medio del silencio, Don Fernando informa “... Mis noticias son buenas. El está mejor. Mejor no más; no podemos pedir más por ahora...” (1960c, p.14). Se refiere al Libertador, y a paso seguido informa de los problemas que éste ha debido enfrentar, con lo cual ubican con mayor precisión la época:

Valentina: Estará cansado más que todo...

Don Fernando: (triste) Cansado de todo... Cansado debía estar desde hace tiempo. Cansado ha debido quedar aquella noche del 25 de Septiembre; cansado ha debido quedar desde las canalladas de Valencia; cansado ha debido quedar desde las traiciones de sus generales, cansado de Córdoba, de Lara, cansado de Santander; cansado de la incomprensión, cansado de su propia superioridad; si... debe estar cansado hasta de no cansarse nunca... (p.14).

De carácter evocativo, produce innumerables recuerdos, nostalgias del pasado, remembranzas de héroes, de amores imposibles a causa de los sectarismos de aquellos tiempos y de

pasiones políticas. El Cristo ayudará a Luisa, la hermana ciega, quien al conocer sus detalles de las manos, pies y labios como las violetas, le ha puesto ese nombre. La intriga del drama viene dada porque Margarita, otra de las hermanas, está enamorada de Juan Antonio Velasco, llamado "el españolito", ante lo cual María Antonia, hermana de Bolívar, no puede resignarse, "la hija del hombre que murió por Bolívar no puede salir de la casa de los Bolívar de la mano de un realista" (p.18).

El tono cívico-romántico de su poesía lo acerca al modernismo, aunque según lo revisado hasta ahora, sugiere más bien una característica de versatilidad poética muy amplia en sus dramas. De ahí que la crítica la califique realmente como experimental.

En *El pie de la virgen*, definido por su autor como "prodigio en tres cuadros. Seguido de una burla en tres cuadros. Seguido de una comparsa en tres cuadros", explica por sí mismo este enunciado vanguardista que se le atribuye, mencionado antes. Dedicado a una "sobrina predilecta", fue escrito en prisión en 1929 y no sería estrenado sino hasta 1994. Nuevamente es la selva el escenario en donde se plantea la obra, pero es una ficción de alta imaginación, con elefantes de cartón, fieras de palo, loros, cabezas humanas junto a ahorcados. Decoración fantástica. Los personajes son niños que han acampado en esta selva huyendo de los hombres, "que les amenazan con hacerlos perder el mundo". Ellos son Cara de Colmena, Cunín (ambas niñas), Granito de oro, Pelotica y Tumusa, la piojosa. Todos han llamado a la Burriquita porque necesitan encontrar a Doñana y salvarla, "¿Usted conoce a Doñana, la linda señora, madre de los hombres que tienen la cabeza azul?" (p. 40) Ella es la gran madre de los niños, conocida por miles de años. También la llaman Alegría. Los viejos, los Malucos, han puesto un cartel en donde le ponen precio a una cabeza azul, es Cabeza azul, el novio de Cara de Colmena. Incluso se ha prohibido el azul en las cabezas.

Cabeza azul es quien ha querido salvar todo esto y lo hará con la Risa. Los niños lo salvarán a él para luego todos liberar a Doñana. El plan urdido contempla entrar con la Burriquita a la ciudad, ésta fingirá estar enferma y llevará dos cestas en las que irán los niños que así entrarán en la ciudad. Buscarán a Cabeza azul y a Doñana y los meterán en las cestas y los niños saldrán dándole palo a la burra para regresar a la selva. Las cosas no salen como se previeron y Cabeza azul es encerrado nuevamente. Al ser llevado lanza la frase que, según el autor dice en su indicaciones escénicas, son los “gritos misteriosos que la revolución sin cauce, recién nacida, todavía sin palabras, pone en los labios milagrosos de los niños: *sacalapatalajá*” (p. 50). La pieza concluye en el tercer acto, cuando todos se disfrazan de nuevos ricos y logran sacar a Cabeza azul, mientras se escucha un rumor que crece “*¡sigalá y bajalá! ¡sacalapatalajá!*”.

En esta pieza la ternura de obras anteriores se mantiene, pero se añade un ingrediente nuevo, su perspectiva poética y revolucionaria del hecho teatral. Con grandes aproximaciones al drama lorquiano, que conoció muy bien. Destacan los particulares personajes infantiles, populares, un lenguaje surrealista, una violencia muy venezolana y latinoamericana, su clara indignación alegórica contra la dictadura de Gómez - siempre la realidad continental- y su ardiente fe en el cambio revolucionario que realizarán los cabezas azules, lo que con el tiempo se convertiría en el símbolo de la juventud rebelde venezolana que prendería en la Universidad Central de Venezuela para luego extenderse al resto del país.

Abigaíl es considerada la más relevante de sus obras poéticas. Tragedia en verso que parte de la propuesta de que “el milagro es la metáfora. Transmutación del agua en vino, transmutación de la realidad en realidad imaginada...” (p.95). Dado este ambiente simbolista, a veces sobrecargado de metáforas, su estructura y características dramáticas pierden

importancia. Lo significativo es el verso y la profundidad de la propuesta: “Duda y Fe. Son los extremos complementarios e irrenunciables de la Creación. Y Amor. Abigaíl se vuelve contra su propia inmortalidad” (p.95). La obra está situada en su Primera parte en la época de Jesús. La intriga queda resumida en palabras de uno de los protagonistas, Nicomedo que relata lo ocurrido:

... Pero una tarde, en la playa,
Abigaíl, la hermosa hija de Jaíro,
paseaba con Efrén y al verla
quedó enfermo de amor al mozo resucitado.
La sigue a todas partes, pero ella
ama al joven Efrén, aunque su padre
se opone; y por las tardes
hablan junto a las piedras mojadas
y junto a los cedros, en el camino de las ruinas.
Lea (confidencial) la madre, proteje esos amores
y ha disputado con Jaíro,
que quiere a Nathán por yerno (p.104).

Abigaíl es el símbolo de la humanidad que se enfrenta con el problema metafísico de la persistencia, que le niega la muerte, por eso siempre se mueve entre los extremos de la duda (Gerón) y la fe (Serena, que es ciega). El problema se plantea frente al amor (Efrén), en lo cual es deseable la inmortalidad. Por estas razones la obra transcurre en tres épocas: la del Fénix -época de Jesús-, la del Pelícano -años más tarde en el desierto- y la de la Grulla -”en la azotea de una ciudad enorme”, entre los años 1950 a 2000. Abigaíl, que ha logrado la inmortalidad por obra del “Iluminado”, traspasa todas las épocas y a su paso va encontrando individuos que mueren o se renuevan, sin que ella se altere. En la última época será ella misma la que ruegue al iluminado para que le restaure su condición de mortal, con el fin de amar, como lo hacía en su juventud a su enamorado Efrén. “Quiero curarme con azul, con nubes...” El iluminado

accede a su deseo, pero el costo de esta transmutación será la muerte de Abigaíl.

Es en esta última pieza en donde se puede observar con más nitidez la verdadera magnitud de la propuesta del poeta dramaturgo. De una parte su poesía, con inmutable apego al verso y al tono grandilocuente, clásico; de otra, además, se perciben elementos del psicoanálisis, una forma revaluada de tragedia, que abren la concepción misma de la tragedia, modernizándola y adoptándola a la condiciones locales -quiere esto decir que la realidad latinoamericana y venezolana se hacen presentes en sus propuestas ideológicas, en sus personajes contemporizados y en los problemas del presente de aquella época.

Desde la perspectiva de la época en que escribió teatro y con un alcance más amplio que el propiamente nacional, Blanco parece ocupar un lugar destacado entre aquellos autores que supieron romper con los remanentes estéticos del siglo XIX al dar cuenta de este cambio. Así, se puede observar en sus primeras obras un cierto neorromanticismo, en sus alegorías, pasando por un modernismo claro en *El Cristo*, hasta un lenguaje inconfundiblemente vanguardista, expresado a partir de *El pie de la Virgen*.

No obstante Eloy Blanco ha tenido un reconocimiento efímero por su teatro, probablemente debido a las difíciles condiciones con que se ha desenvuelto el teatro venezolano, especialmente en el pasado. Su reconocimiento va apareciendo lentamente en el tiempo. Se pueden citar en este sentido, los comentarios que escribiera Juana Sujo, una de las responsables del inicio del teatro moderno nacional, quien escribiera en un artículo, en ocasión del estreno de *El Cristo* y de *Los muertos* por el Ateneo de Caracas, en 1956: “pensamos que de haber encontrado este autor un medio teatral propicio en su momento, hubiera dado obra de alto tono al teatro. Su lenguaje, su

medida, su rico pensamiento, nutren las obras ya citadas. Y en la farsa hay hallazgo, innovación” (Márquez, 1996, p.107).

Más recientemente, críticos como Monasterios han expresado su reconocimiento a este adelanto del “universo dramático nacional de entonces” señalando además que Eloy Blanco pudo haber sido impulsado a la poesía porque “las condiciones de su ambiente no favorecían la elección del teatro como medio fundamental de expresión”, y refiriéndose a sus piezas más tardías como *Bridge* y *Alcoba*, expresa que “conclusivamente corresponden a la noción de teatro del Absurdo o Surrealista... también adelantado a Ionesco... el teatro del absurdo de Andrés Eloy Blanco (¿ni idea tuvo de que alguna vez pudiera llamarse así!), destaca por su singularidad, aportada por un acento lírico personal, diferente, en consecuencia, de la acidez crítica a la condición humana propia de los autores de esa corriente” (Monasterios, 1997a, p. C-2 y 1997b, p. 32).

Finalmente, a modo de visión general de la obra de Eloy Blanco, bien puede decirse que en ella se observan con claridad los factores de la tradición del país y las innovaciones que fueron características de lo moderno. Se manifiesta, igualmente, un fondo cultural propio de la realidad nacional, lo cual da cuenta también de la modernidad de su obra. Igualmente, abonan estas ideas la utilización que hace de los elementos técnicos de que disponía el teatro en aquel entonces, como son los cambios de luces planteados, los juegos escénicos, sus diferentes peripecias, la presencia de la música y de voces, la utilización del tiempo dramático diferencial, escenografías más elaboradas y estructuras complejas para las obras. En ellas la visión del espacio y del espectáculo teatral es manifiesta, clara y, a veces, tiende hacia el espectáculo total con el fin de llegar a un vasto público.

Arturo Úslar Pietri

Sin duda, la obra dramática de Arturo Úslar Pietri (1906-2001) reviste significación en el teatro contemporáneo venezolano. Sus obras, producidas en dos períodos distantes en el tiempo permiten entender, igualmente, las ideas de un autor que fue muy reflexivo respecto de su teatro y de la realidad que le correspondió vivir. Al igual como ocurre con otros autores que han participado activamente en la política, su obra artística se relega por intereses subalternos. El tiempo ayuda a matizar estos desajustes y a darle el lugar que le corresponda en la historia del teatro venezolano.

Su obra dramática se encuentra parcializada entre la producida en la década del veinte (dos obras) y la segunda realizada a partir de los años cincuenta. Sus primeras obras escritas fueron *E'Ultreja*, publicada en 1927 y *La llave*, publicada en 1928. En su segunda etapa, cuando ya es un novelista consagrado, se cuentan las siguientes obras publicadas en 1958, *El día de Antero Albán* (estrenada en 1957), *El Dios invisible* (estrenada en 1957), *Chúo Gil y las tejedoras* (estrenada en 1959) y *La Tebaida* (estrenada en 1982). Además, se deben agregar *La fuga de Miranda*, “tema y letra para una cantata” (escrita en 1958 y estrenada en 1959), y las piezas infantiles *Peregrinos y moritos* (Cuadro V de la obra colectiva *El prodigio de los tiempos*, coordinada por Isabel Jiménez Arraíz, escrita y estrenada en 1951) y *La viveza de Pedro Rimales* (publicada en 1970 y estrenada en 1978).

En la segunda parte de su actividad teatral, a partir de los años cincuenta, cambia su temática, muestra a personajes comunes de la vida caraqueña, humildes, cuyos sueños son ser hombres ricos sin importarles su costo y los mitos que rodean a su sociedad. Sin duda, Úslar Pietri en esta segunda etapa de su carrera como dramaturgo llama la atención sobre una nueva Venezuela que emerge, la del ciudadano de los cincuenta que debido al espejismo que produce la repentina riqueza petrolera del país, cree en la fácil conquista de las cosas, en la confianza

en quien los juegos del azar son una real y concreta oportunidad para enriquecerse, lo cual es el único objetivo de su vida. Aquí se condensan también dos conceptos que Úslar Pietri cultivó en exceso, su idea de sembrar el petróleo y la de su consecuente cultura del facilismo.

Las dos obras de su primera época son consideradas importantes por cuanto son un intento dramático diferente, experimental, que se sumaba a otros que ya se han venido produciendo a lo largo de este periplo (aunque no pudieron ser llevados a la escena), que al decir de la crítica hace su aparición el surrealismo y el absurdo (Azparren, 1996, p. 181), que *E'Utreja* sería el primer drama netamente vanguardista (Barrios, 1997, p.78), y que las mismas estarían marcadas por las lecturas del autor de Valle-Inclán, D'Annunzio y Pirandello (Alvarado, 2001, p. 229). La obra deriva su título de una antífona del Siglo XII, en latín, que el autor cita al inicio del texto y que significaría “y más allá” y que fue ubicada por Morella Alvarado (2001) al investigar sobre esta obra en el himno “Dum Pater familias”, conocido como “Canto de Ultreya (o Ultreza)” y como “Canción de los peregrinos flamencos”, que son coros que utilizan los peregrinos que recorren el camino de Santiago Apóstol hasta la iglesia en Santiago de Compostela en Galicia. Es decir, anuncia una pieza con raigambre medieval, religiosa, que se podría asimilar al género de los misterios. Consta de un Prólogo y de sólo acto. En el Prólogo, Hilarites (Hilaridad, Diversión) recibe al público y explica el carácter de la obra, “dirás que soy grotesco, feo, absurdo y tienes razón” (p.218). La obra se desliza en un ambiente de penumbra, de “edificio de ideales” y otros sitios no reales y el decorado es un rombo que se integra a las acciones en la “hora crepuscular”. El resto de los personajes son Flavicos (pelo rojo) y Aduncatus (el gibado). La trama es elusiva, francamente existencial y lo da una sucesión de ideas

asociadas a imágenes reales o irreales, “rojo es el color de las heridas nobles. Roja es la rebeldía” (p. 222).

Por su parte, *La llave*, publicada como una obra de “siete minutos” por la revista *Fantoches*, se relaciona más con la realidad nacional. Sus personajes son el padre y el hijo, y la escena se ubica en un lugar pobre, lúgubre, al borde de un precipicio, aunque su intriga también de corte existencial, utilizando el grotesco: el padre es un borracho y el hijo es un ciego que pide limosna, en que se practica con evidencia una relación de crueldad y poder-sumisión que culmina cuando la llave cumplirá su función de objeto teatral al estar dispuesta para resolver esta polaridad en el espacio escénico tan frágil en que se desenvolvía esa vida.

En sus obras el autor tratado de evidenciar algunos de los conceptos básicos con que él mismo ve al teatro. En este sentido, ha dicho con cierta claridad, lo que entendía por teatro, “la suscitación de las presencias, en la mayor plenitud del misterio del ser, por medio del actor”; su pensamiento en torno al localismo, “ser actual tampoco significa ser local” y, tal vez lo más relevante, cual es la función del dramaturgo (años cincuenta), “el papel del autor, que es también al tentación del autor, consiste en aportar un material base, cargado de misteriosas y oscuras posibilidades, para que entre el actor y el espectador se cree una nueva experiencia, tan rica en posibilidades como toda experiencia verdadera” (Úslar Pietri, 1958, pp. 10-12).

Para algunos críticos como Gabriel Martínez (1981), esta última obra comentada, junto a *María Lionza* de Ida Gramcko, ambas dirigidas por de Paz y Mateos en los años cincuenta, “significaron el punto de partida del importante movimiento renovador de la escena y literatura teatral” (p. 4). Sin embargo, su obra futura se vería interrumpida cuando en 1957, luego del estreno de *El Dios invisible* decide no escribir más teatro (Ferrari, 1997, p. 52).

Tanto de la obra de Eloy Blanco como la de Úslar Pietri pueden ser consideradas, con pocas dudas, como el teatro de experimentación de los años veinte que también se produjo en el resto del continente.

LA INFLUENCIA DE FRIEDERICK NIETZCHE (1844-1900)

La simple descripción naturalista de las condiciones sociales que rodeaban al hombre, como consecuencia de la revolución industrial y que dominó la parte final del siglo XIX en Europa, dio paso a una preocupación por el hombre y su vida. Ayudan en esto las nuevas tendencias simbolistas -neorománticas o modernistas- que se habían ido consolidando estéticamente desde fines del siglo, las cuales insisten en la evasión de la realidad a través de una búsqueda de paraísos artificiales, imaginativos, preciosistas. Por otra parte, las ideas que tienen como centro la angustia existencial del hombre tampoco dieron una respuesta alentadora a los reformadores teatrales de aquel entonces. Se requería de ideas más substantivas para trazar su destino.

Posiblemente, la figura que más ayuda a la toma de conciencia sobre este problema y a la reforma del teatro fue la del filósofo alemán Nietzsche (1844-1900), quien con su insistencia en el autodinamismo y autocontrol creó en el hombre de comienzos de siglo XX la conciencia de la necesidad de una nueva fuerza vital que guiara su destino. También Nietzsche se preocupó por la vida en un mundo lleno de contradicciones e incoherencias, en el cual, según sus ideas, Dios había muerto dejando al hombre en una especie de nihilismo espacial y temporal, como lo ilustra al preguntar: "¿no nos estamos descarriando a través de una nada infinita? ¿no sentimos el aliento del espacio vacío? .. Dios ha muerto. Dios permanece muerto... y nosotros lo hemos muerto" (1974, p. 181).

Este vacío lo conduce a expresar otra idea de inusitado interés para el teatro moderno, cual fue la de que el hombre se encuentra en el laberinto de su “náusea existencial”, en un mundo sin ejes: “El hombre ahora ve en todas partes sólo horror o lo absurdo de la existencia... él está nauseabundo” (1967, p. 60), palabras estas que se proyectan a las mismas ideas que expresara años más tarde Jean Paul Sartre en su libro *La náusea* (1938), también tomadas por los expresionistas, como se verá más adelante.

EL SIMBOLISMO (1880-1917)

Como ya se expuso, también adquieren relevancia las posturas que aparecen a principios de siglo de los denominados simbolistas. En el teatro, sus ideas se llevaron a la práctica más bien en los elementos espaciales y de tiempo de la ilusión dramática, lo cual puede incluso llevar a dar la sensación de un absurdo teatral, lo cual se debe a que el espacio escénico es bastante más que un simple reflejo de la vida o de la naturaleza. No obstante, el simbolismo en el teatro, como lo observa J. L. Styan (1981), nunca se encuentra lejano de una escena que imita al mundo que le rodea, puesto que el acto de representar la vida es uno de reformulación de la realidad, y la existencia misma del teatro sugeriría la necesidad de una representación simbólica.

En este sentido, el simbolismo en el teatro puede coexistir con el realismo o puede anular completamente la ilusión de realidad. Esto es, precisamente, lo que explica que reconocidos autores de fines del siglo XIX, considerados realistas, como Ibsen, Strindberg, Hauptmann o Chejov, y en América Latina a mitad del siglo XX, autores como César Rengifo (Venezuela) u Osvaldo Dragún (Argentina) utilizaran expresiones simbólicas en los momentos que realizaban sus exitosas propuestas realistas.

Sin embargo, como término técnico del teatro, el

simbolismo deviene conjuntamente con la poesía y fue empleado por primera vez por el poeta Mallarmé y el movimiento simbolista francés. Y, aunque estas ideas eran aplicables directamente al teatro, Mallarmé visualizó el teatro simbolista como una “forma ritual y mística”, simple e impresionista. Su poema *Herodiade* (1898), nunca se llevó a escena, aunque fue concebido como una obra teatral, según tal caracterización. El Manifiesto simbolista de Juan Moréas publicado en el “Figaro” (18 de Septiembre de 1886), expresa que:

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales.

En este manifiesto, se pueden distinguir varios aspectos: 1) los hechos de la experiencia sensible inmediata no son sino “simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales”. Estas afinidades son “esotéricas” y el simbolismo pretende ponerlas “exotéricas”; 2) rescatar la Idea, que es una idea abstracta; 3) revestirla de una forma sensible; y 4) Como el objetivo no es llegar hasta la Idea en sí (el objetivo es estético y no filosófico), ni quedar sujeto a la Idea, la viste con “las suntuosas togas de las analogías exteriores”. Se podría

concluir, sintéticamente lo del simbolismo teatral, señalando que el mismo puede traspasarse con facilidad al surrealismo o al absurdo, y tanto el teatro tradicional como el moderno han demostrado que cuando su impulso creador toca sentimientos profundos que todos comparten, la escena puede ignorar al realismo y moverse hacia lo ritual y lo simbólico (Styan, 1981). Es probable que las ideas simbolistas y las propuestas formuladas en esa época por Wagner -que no era simbolista-tuvieran cierta influencia en Nietzsche, pero todas ellas, en su conjunto, han sido hitos relevantes en la creación del pensamiento teatral occidental moderno.

EL EXPRESIONISMO (1910-1925)

Por su parte, el movimiento del teatro expresionista, surgido en Alemania fue otro de los primeros que buscó traspasar la realidad para dar paso a la subjetividad como nueva fuerza de expresión. Se opuso al positivismo y al naturalismo. Como Van Gogh en pintura, en el teatro expresionista se tiende a representar sensaciones y estados de ánimo, producidos en el individuo por impresiones internas, mediante símbolos de todo tipo. Así, las líneas de la escena se muestran distorsionadas para expresar el estado mental' y emocional que sienten los personajes; también se utilizan símbolos, diferentes niveles y ángulos agudos en la escenografía para acentuar estos sentimientos. De esta forma se intentaba llegar más al intelecto que a la simple emoción del espectador.

August Strindberg, considerado uno de sus primeros dramaturgos, tenía cierta tendencia hacia la abstracción, hacia la falta de lógica razonada, utilizaba tipos en vez de individuos en sus personajes, la carencia de nombres propios, el uso de la pantomima y del diálogo en forma de contrapunto. Su obra *Camino a Damasco* (1898-1901), marcará definitivamente el expresionismo en el teatro. En ella, el público presencia símbolos para cada faceta de la mente y de las experiencias

psicológicas del personaje Desconocido, en su ansia de regenerarse en un “nuevo hombre”.

El teatro de mitad de siglo XIX en Alemania, fue tal vez uno de los más importantes de Europa porque se le consideró cultura y la cultura era respetada. No fue solamente la continuación de una tradición escénica importante y creadora -Büchner, Wedekind, Kaiser, Toller-, sino también la conjunción de grandes autores de otras artes, especialmente en la música -Mozart, Beethoven, Weber, Wagner o Strauss-, todos de idéntica lengua, con quienes se configuraba una base cultural muy sólida. Esto significó una verdadera rebelión en contra de los valores burgueses, aunque no siempre de carácter político. Apartando a Büchner -un verdadero rebelde-, tal rebelión comenzará con Hauptmann y seguirá más decididamente con Wedekind y los expresionistas. Ellos fueron tomando posiciones anti-románticas y exponiendo temas vedados hasta ese momento, como lo eran la hipocresía humana o los tabúes sexuales. Incorporan la tradición de los cabarets en sus teatros e, incluso, escribieron canciones para sus obras -que luego Brecht interpretó en su época de cantante de cabarets-.

El expresionismo fue un serio intento por romper las limitaciones del teatro naturalista y de ampliar su audiencia hasta entonces concentrada, casi exclusivamente, en las capas medias. Rompió la estructura del drama ibseniano y de la “pieza bien hecha” naturalista, tuvo preferencia por el monólogo lírico y creó un lenguaje lleno de visiones místicas, pacifistas y antiautoritarias. Dio paso al teatro político de Erwin Piscator y al épico de Brecht.

LA INFLUENCIA DE ALFRED JARRY (1873-1907)

Otro dramaturgo también relevante en propuestas nuevas que renovaron al teatro fue Jarry, contemporáneo de Strindberg, quien ya en su primera obra *Ubu Rey* (1896), causó estruendo

en París, cuando al iniciarse la pieza se expresa la palabra “merde”, pronunciada por el conocido actor Fermin Gemier, quien representaba a Padre Ubu. En un mundo dominado por el convencionalismo, esta palabra significó la más alta manifestación de protesta hacia un estilo tradicional de hacer teatro. Jarry concibió su obra como una pieza de marionetas, en la cual las escenas debían dar la impresión de ser espejos en los cuales “el vicioso se ve con cuernos de toro y cuerpo de dragón”. De aquí emergería su teoría dramática de que el escenario debía servir como un espejo en donde el público vería su propia imagen deformada y llena de defectos. Destrucción y reconstrucción eran el objetivo teatral de Jarry y que, como ya se ha visto, tomaba sus ideas del movimiento simbolista francés.

Una de las invenciones de Jarry fue su famoso invento de la *patafísica*, movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX vinculado al [surrealismo](#). El nombre proviene de la obra *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* del mismo Jarry. A raíz de su lectura, algunos admiradores empezaron a practicar una [ciencia](#) paródica llamada patafísica, dedicada “al estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones”. La patafísica se basa en el principio de la unidad de los opuestos, y se vuelve un medio de descripción de un universo complementario, constituido de excepciones. En el universo de Jarry, todo es anormalidad, donde la regla es la excepción de la excepción. La regla es lo extraordinario, y eso explica y justifica la existencia de la anormalidad (Ver Anexo No. 4).

Las teorías de Jarry fueron adoptadas más tarde por los integrantes del movimiento Dadá, formado en Zurich, en 1916. El objetivo de los dadaístas era la destrucción de toda lógica en el arte, como protesta ante el arte burgués, al que se le imputaba la responsabilidad del primer conflicto bélico mundial. En ellos se mezcló lo fantástico y lo simbólico con la

experimentación, como una forma de reflejar lo subconsciente.

En Venezuela el dramaturgo Aquiles Nazoa (seudónimos Lancero y Jacinto Ven a Veinte, 1920-1976), produjo una obra esencialmente poética, humorística y de proyección popular. De origen humilde, su infancia transcurre en la populosa barriada caraqueña (El Guarataro) que marcó su humor sencillo, popular y contestatario. Dedicado al periodismo denunció al gobierno dictatorial en 1940, motivo por el cual es puesto preso. Tal vez, por estas situaciones que le tocó vivir en su vida su obra muestre un contenido crítico y radical.

Su obra se relaciona con la de Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva. Ausente del país entre 1944 a 1947, a su regreso asumió la dirección de Fantoques hasta que la dictadura de Pérez Jiménez lo expulsa del país entre 1956 y 1958. Su producción dramática supera las treinta obras, la mayor parte breve, catalogadas por su autor de las más diversas maneras, como por ejemplo, nocturnos -Otros lloran por mi-, elegías -Byron a Mussolini-, comedias -¡Oh, Joseph!, Martes de carnaval, Míster Hamlet-, sainetes -La torta que puso Adán-, teatro bufo -Otra vez Don Juan Tenorio-, melodramas o paparruchas -La pensión de Doña Rita-, y parodias líricas -El ratón Pérez-, todas publicadas. (Nazoa, 1978).

Algunos de los aspectos más sorprendentes de su obra lo constituyen el uso del lenguaje del habla popular, muy caraqueña, y la profusa proyección que ha tenido su obra en todos los sectores de la sociedad, como se puede ilustrar cuando habla el lobo, en Caperucita criolla: “Bueno mijita/ quítate el gorro/ y en el chinchorro/ ven a charlar. / ¿Quieres un palo/ de zamurito/ o un wiskicito/ para entonar?”.

Sin embargo, también existe una relación con la vanguardia y el teatro moderno, a nivel de propuesta dramática, por cuanto Nazoa ha señalado que su teatro sigue la tesis de la “pavología”, concepto que utilizaba para explicar que en su

obra pretendía mofarse del snobismo, de lo vacuo y necio que le parecían ciertas costumbres y actitudes de la sociedad venezolana, que él denuncia y pretende transformar. Esta tesis está muy relacionada con una similar del francés Alfred Jarry (1873-1907), otro de los revolucionarios del teatro moderno, quien procediendo del simbolismo de Mallarmé y Rimbaud, con su espíritu lúdico y gusto por las bufonadas y las extravagancias idiomáticas, renovarían el teatro universal con su artículo “De la inutilidad del teatro en el teatro”, con el que preparaba al público para el estreno de su obra *Ubu Rey* (1896), caricatura cruel y grotesca de la burguesía contemporánea, que también escandalizó a la crítica en su tiempo, y quien inventó su propia teoría explicativa de esta actitud, denominada la “patafísica” o “ciencia de las soluciones imaginarias”, fuente en que bebieron los movimientos surrealistas en su tiempo y el teatro del absurdo de los años cincuenta.

MOVIMIENTO DADÁ (1916-1922)

El movimiento Dadá o dadaísmo, surge en Berlín en 1918, bajo la tutela de su Tristán Tzara, refugiado polaco, de origen rumano que residía en Alemania. Surge de un grupo de literatos en contra de las convenciones literarias. Es un movimiento nihilista –proviene de la nada-, lúcido aunque poco sustancial, demoledor porque exalta la destrucción, teniendo siempre como alternativa la nada. La creación para ellos era un producto del azar, de la suerte, por ello también se le considera algo irracional e inconsistente. El absurdo era la lógica. Fue un movimiento muy fugaz, con poca trascendencia en el teatro, aunque se le reconoce como el origen del surrealismo.

En lo teatral asimilaron los principios de Jarry, aunque no tuvieron gran impacto, principalmente debido a su finalidad destructiva y poco creadora. Uno de sus fundadores, Tzara, en su obra teatral *Primera aventura celeste del Sr. Antipirina* (1916), intentó restaurar el poder mágico de la lengua mediante

la yuxtaposición de palabras disparatadas e incoherentes, con el fin de crear un efecto similar al de un collage. Con esto se intentaba que la palabra perdiera su valor convencional de comunicación, para convertida en un instrumento que reflejara la imposibilidad de la comunicación racional. El énfasis se encontraba en el sonido de las palabras y no en su significado. Estos dos aspectos del drama dadaísta van a tener una gran importancia en la evolución de la escena moderna hacia el denominado teatro del absurdo que lo expresaron en su Primer Manifiesto de 1918 (ver Anexo No. 5).

SURREALISMO (1818-1939)

Es este uno de los movimientos artísticos relevantes que ha tenido una cierta influencia en el teatro moderno del siglo XX, especialmente en el del absurdo, fue el surrealismo que surge en 1917, cuándo se estrena la obra *Les Mameles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire (1946), quien en el prefacio de la obra explica su intención al decir que:

para intentar, si no una renovación del teatro, al menos un esfuerzo personal, he pensado que se debería volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar el caminar, inventó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Hizo por lo tanto el surrealismo sin saberlo.

No obstante, como lo apunta Martin Esslin (1966) al estudiar su influencia en el teatro del absurdo posterior, el sentido que le dio Apollinaire es diferente al que le diera André Bretón, precursor, líder y gran pensador del movimiento. El surrealismo, tal y como lo define este último en el *Primer Manifiesto*, de 1924, surge como una reacción desde dentro del mismo movimiento Dadá y, en contra de su carácter anarquista y destructor. Los descubrimientos científicos de la época - Einstein, Heisenberg y Freud-, dan al mundo una nueva dimensión el hombre y al arte, y los surrealistas intentaban

lograr una reconciliación del hombre consigo mismo y con su mundo. Como señala M. Nadeau (1948), los surrealistas se internan en dimensiones nuevas como son lo inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura o los estados de alucinación, que hasta entonces no habían sido incorporados a las corrientes estéticas y que le darían a este movimiento un carácter sustentado en bases científicas.

La primera fecha histórica del movimiento es 1916, año en que Breton descubre las teorías de Sigmund Freud y de Alfred Jarry –y su teoría de la patafísica-, conoce a Jacques Vache y a Guillaume Apollinaire. Durante los siguientes años se da una combinación con el dadaísmo de Tzara, en el cual se decantan las ideas de ambos movimientos. Estos, inclinados hacia la destrucción nihilista (Dadá) y el surrealismo hacia la construcción romántica. En el primer *Manifiesto Surrealista* (Ver texto completo de los dos manifiestos en Anexos No. 3.a y No. 3.b), se explica que:

... discutirnos el derecho a emplear la palabra *surrealismo*, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar de que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla de una vez para siempre: Surrealismo: "sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Filosofía: El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida.

Han hecho profesión de fe de *Surrealismo Absoluto*, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac.

Sin embargo, en la época de Bretón el teatro surrealista no tuvo éxito ni repercusión y sus efectos sólo se sintieron en algunas escenas de carácter surrealista puro y en otras artes. Uno de los productos más resaltantes del movimiento fue la aparición de Antonin Artaud (1896-1948), quien luego de haber sido expulsado del círculo de amigos de Bretón, se transformaría en uno de los grandes reformadores del teatro moderno, conocido también como "el profeta del teatro de vanguardia".

SIGMUND FREUD Y LAS VANGUARDIAS TEATRALES

Las ideas de Freud fueron planteadas como una nueva y controvertible teoría sobre la naturaleza humana, al descubrir que en la mente de todos los seres actuaban poderosas fuerzas sexuales primarias escondidas, fuerzas que si no se controlaban debidamente llevarían a los seres humanos y a la sociedad al caos y a su eventual destrucción, como lo expresaba en su libro *Introducción general al psicoanálisis*, al decir que en la mente humana existían "fuerzas irracionales escondidas", alcance que fue ampliado de lo individual al grupo (y, por tanto a las masas) por su sobrino Edward Bernays quien profundizó estas teorías al expresar que también había que atender a aquellas cosas que juegan un rol en las emociones irracionales de las personas con esta nueva perspectiva, utilizando en forma más intensa la información y el marketing.

En el área del teatro comienzan a sentirse su influencia a mediados de la segunda década del siglo XX. De acuerdo con lo expresado por Grinor Rojo (1972), a quien se seguirá en esta sección, fue el dramaturgo H. R. Lenormand al que pocos años

más tarde se unirían las propuestas de Eugene O'Neill en Estados Unidos los que marcarían esta orientación. En ambos escritores yacía la idea de observar y representar el mundo interior y sus misterios, entablar un diálogo entre lo consciente y lo inconsciente. Así, las ideas de Freud, Adler y, más tarde, Jung, desde 1920 empezaron a ejercer influjo sobre el teatro contemporáneo con resultados no evaluados aún, aunque debido a las fuertes críticas que hicieron los colegas del psicoanálisis a sus promotores, la escena vio limitado su influencia.

Así entran en escena temas como el complejo de Edipo, las relaciones entre psicoanalistas y pacientes, la homosexualidad femenina, las drogas y otros similares que hoy en día son muy comunes en todo el mundo y que configuraban una visión de los mitos y realidades de la vida moderna. No cabe duda que el punto más álgido de la crítica iba en torno a la función que Freud daba al sexo, al incesto y a las caricias de amor. También hay que reconocer que de esto surgió el snobismo, en lo cual la crítica tenía razón. Entre los dramaturgos conocidos que ilustran con sus obras estas ideas y temas se encuentran Jean Cocteau (Francia), Tennessee Williams y Edward Albee (Estados Unidos), Harold Pinter (Inglaterra) y Federico García Lorca (España).

Este desarrollo se produce en Europa y en el resto del mundo desde la década del veinte y treinta hasta llegar a mitad y final del siglo conformando una literatura y un teatro que hoy parece obvio y hasta cansino y fatigante por ya no ser ni ingenuo ni tampoco novedad. Ya no es un nuevo espacio de la realidad a explorar, como lo fue incluso desde antes de Freud, en autores y obras *avant la lettre*, como *La dama del mar* de Ibsen, *El Despertar de la primavera* de Wedekind o *La malquerida* de Benavente, en donde se adelantan temas como los de la represión sexual, el desdoblamiento de la personalidad, la sexualidad en adolescentes, sueños y otros que

luego conformarían el universo sicoanalítico del teatro y que años antes ya percibían este ambiente nuevo que sólo como artistas podían entender –que también ocurrirá en los años cuarenta con el movimiento del existencialismo en América Latina. Aún con estos antecedentes, las ideas de Freud no desmerecen porque gracias a sus escritos ahora era posible analizar y explicar lo que ocurría en esos actos fallidos, ahora se conocerían las claves de su explicación, “la systématisaton de ce procedé” (Ibid., p. 116), se posibilitaba el haberlos trasladados el análisis de personajes dramáticos y de ahí como reflexión de cuadros psíquicos comunes a todos los hombres y mujeres de la humanidad.

El análisis que hace Rojo (1972) de las raíces de sicológicas originarias de la figura del Burlador, ayudará a aclarar estos aspectos de temas similares tratados y analizados anteriores a Freud. Basado en las ideas aplicas al estudio del teatro por la nueva psicología profunda, concluye que el famoso Don Juan es un:

fetichismo con aptitudes eróticas de supermacho y perfiles ambiguos de virilidad, no es más que un deseo inconsciente, aspiración y engendro de la mujer. Es la mujer la que en virtud de sus anhelos sexuales reprimidos y a manera de compensación por el papel de casta madre y casta esposa impuesto sobre ella sin otro consentimiento que el otorgado por un orden de siglos, crea a Don Juan (p. 121).

De acuerdo con esta explicación, Don Juan no existe, es una invención sublimante, un mito, un fetiche, de virilidad ambigua por su origen, virilizado por la mujer debido a su deseo de encontrar en él su propia realización sexual. Relevante o no, esta explicación no deja dudas de sus bases y de la aplicación apropiada de los principios freudianos, y que para la mujer significaba que dejaba de ser un ente “plano, pasivo, casi asexuado”, que por mucho tiempo masculinos-machos han querido ver en ella.

De todo este marco está nutrido el teatro latinoamericano y marca, sin duda, su entrada a un ambiente de modernidad, que en términos se podría denominar “teatro psicológico”, que aparece luego de 1920, aun cuando puedan haberse acercado a estos temas sus desarrollos se encaminaban hacia otros senderos, tal podría ser el caso de Florencio Sánchez, tan intuitivo y con sombrosa percepción dramática, creador de personajes complejos “pero que llegado el momento de ahondar en las motivaciones más íntimas de sus respectivas conductas, no pueden menos que echar mano de aquellas que son las respuestas habituales, indiscutidas para su Generación: “déjame, déjame... ¡Solito!... Yo no preciso de nadie... Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos... ni patria... Soy un apestao... Nadie me quiere... ¡Salgan!... ¡Yo me quiero morir... ¡Soy un pobre criollo!” (Ibid., p. 117). Esto demuestra que esta renovación continental, contacto real con estas nuevas sendas estéticas abiertas por la psicología profunda, se produce luego de la década del veinte, como lo fueron los movimientos mexicanos de los años 1927-1928, que por lo ya visto, eran un punto de vista rebelde, revolucionario, de “vanguardia”, alejado del conocimiento y entendimiento de críticos, audiencias y cultura oficialista del momento.

En este sentido, el estreno en Buenos Aires de *Cuando tenga un hijo* (1929), de Samuel Eichelbaum y de la publicación de *El nuevo paraíso* (1930) en México, de Celestino Gorostiza, serían las referencias más claras de este comienzo del teatro psicológico mejor definido. En 1932, al inicio del movimiento del Teatro del pueblo en Buenos Aires, Roberto Arlt puso en escena su pieza *Trescientos millones*, estudio de la frustraciones y represiones de una pobre sirvienta y de la sublimación de su vida miserable en el mundo el sueño, oscilando la obra entre la realidad y los sueños, consolidando esta tendencia en el continente.

CAPÍTULO DOS. LAS VANGUARDIAS DE LOS AÑOS TREINTA EN ADELANTE

El otro gran movimiento que también intentó buscar nuevas vías para expresar la realidad y que ha tenido una significativa influencia en el teatro moderno de América Latina es el que surge luego de los años treinta y de la post segunda guerra mundial, período en el cual se encuentran el teatro político, el teatro de la crueldad de Artaud, el existencialismo, el pirandelismo, entre otros, y las últimas tendencia aparecidas durante el siglo XX.

EL TEATRO POÉTICO

Esta tendencia también fue una de las grandes orientaciones que tuvo el teatro latinoamericano desde los años treinta, como una nueva forma teatral. La idea central que predomina es que el teatro es ficción, espectáculo, a la vez que un arte que debe ser visto y considerado en la forma más humana posible para que sea significativo. Es curioso observar que, junto al grupo de dramaturgos experimentales que ya se han mencionado previamente, se encontraron muchos poetas que escribieron teatro como Cesar Vallejo, Jorge Larrea, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén, Pablo Neruda (en los años cincuenta), Andrés Bello, Eloy Blanco, Rubén Darío, quien escribió teatro (aunque sus obras están perdidas). Ellos fueron los que constituyeron esta tendencia del teatro poético continental, sin contar con los aportes que dejó Luigi Pirandello, especialmente en el Río de la Plata y los que más tarde se complementarían con la llegada de las obras de García Lorca, que a partir de la mitad de los años treinta, sellaron definitivamente al teatro poético en América Latina.

El concepto de teatro poético, por tanto, se desliza en una senda en la que se enfatiza no tanto que el texto esté escrito en versos -el verso no quiere decir poesía en teatro, decía García Lorca, en 1935-, sino a que se constituya un ambiente

poético, y en que el lenguaje dramático y el lírico, a veces más este último que el primero, comparten las estructuras de los diálogos y de las situaciones dramáticas, para llegar a obtener una experiencia estética mixta, de actividad teatral y de contemplación espiritual (Rojo, 1972, p. 95). Esto implica muchas veces –mas, no siempre-, un cierto alejamiento de la realidad, una clara manifestación de un lenguaje lírico e imágenes poéticas en escena, como lo explicó el mismo Lorca en una conferencia sobre su teatro (Ver texto completo en Anexo No. 5).

El teatro poético en América Latina, según Marina Gálvez (1988), tuvo una finalidad netamente estética, la que poco a poco derivó hacia un compromiso político. Esto recuerda también a autores muy conocidos de esa época como O’Neill, Gidé e incluso, Lorca, y que sería común a toda esa generación de dramaturgos latinoamericanos mencionados, razón por la cual muchos autores hablan de las influencias recibidas por estos autores.

Para todos estos autores ésta fue una fórmula exitosa que les permitió superar los esquemas incluso realistas, adaptándolas a temas históricos, mitológicos o folklóricos, vale decir, presentando ambientes alejados de lo contemporáneo realista. Aquí se observa el interés de experimentar, de probar con todos los elementos teatrales disponibles en ese entonces, de lo cual no escaparon las ideas de sorprender o de escandalizar a la crítica y a los espectadores.

En el caso del venezolano Eloy Blanco –ya visto en el Capítulo anterior-, se puede observar en su obra que la mayor parte de ella la conforma un teatro poético. En Venezuela, esta corriente del teatro poético puede vislumbrarse con claridad a lo largo del siglo XX, con las obras de Luis Churión, Julio Planchart, Julio H. Rosales, Eloy Blanco, en sus inicios, continuando con Lucila Palacios (1941), y más tarde Rafael Pineda (1949), y en los años cincuenta con obras de Ida

Gramcko, quien mira hacia los mitos y leyendas de la tradición nacional, con las primeras piezas de Elizabeth Schön, las de Lucía Quintero y las iniciales de Román Chalbaud, ya en la década del cincuenta, lo que en esa época constituyó una verdadera innovación de la escena, aunque la influencia de Lorca propiamente llegaría hasta mediados de los años ochenta del siglo XX, Todos ellos con un reconocimiento efímero por su teatro poético, probablemente debido a las difíciles condiciones con que se venía desarrollando el teatro venezolano.

EL TEATRO POLÍTICO: EDWIN PISCATOR (1893-1966), BERTOLD BRECHT (1898-1956), y PETER WEISS (1916-1982)

La figura que más impacto tuvo en esta tendencia del teatro europeo -y luego en Latinoamérica- fue la del Bertold Brecht. Su teoría del teatro épico debe parte de su inspiración a los conceptos dramáticos de Edwin Piscator, productor y director de teatro que dominaba la escena alemana de los años veinte.

Piscator sostenía que el teatro debía ser un instrumento para movilizar a las masas. Abogaba por un teatro de propaganda y político, creando el concepto de *teatro político*, de tipo izquierdista, de inspiración marxista, como queda de manifiesto al expresar que "el teatro de propaganda política... es el teatro del proletariado fundado por mí, conjuntamente con mi amigo H Schiller, en 1919" (Piscator, 1976). Según su pensamiento, en el siglo XIX dos fuerzas habían producido los principales cambios: la literatura y la aparición del proletariado. Al cruzarse ambas, surgió el movimiento naturalista y el teatro del pueblo. Este teatro, por tanto, era político y se podía dividir en dos orientaciones: (a) aquel que intentaba despertar una conciencia política y, (b), el que impulsaba la acción política como medio para la transformación social.

En la dirección escénica, Piscator se apoyaba en todo tipo de recursos visuales que le ayudaran a ubicar la escena en el contexto político que sus ideas le exigían: fotografías, diapositivas, carteles y películas. La obra debía tener una estructura libre, conformada por una serie de cuadros -tipo sketch-, películas y declamaciones, utilizando un coro musical o actores. Su objetivo principal era la propaganda política y luego los valores estéticos y literarios que no desconocía.

Piscator calificó a este estilo de hacer teatro como "épico proletario", término que más tarde recogería Brecht para redefinirlo, profundizarlo y así llegar a constituir una de las tendencias más relevantes del teatro moderno de gran influencia en Latinoamérica en los años sesenta, como se verá en detalle más adelante en esta investigación.

La experimentación de Piscator fue valiosa y merece ser recordada por tres aspectos substanciales: (a) es una clara evidencia de lo que en teoría del teatro se conoce como el "espíritu del tiempo" y de un contexto socio-político muy preciso, (b) ayudó al joven Brecht a progresar y, (c), significó un desarrollo cultural relevante que rescató sus mejores tradiciones, les dio un sentido político y las asentó sobre una amplia base social.

Las teorías dramáticas de Brecht también se sustentan en un contexto marxista, en donde se da especial importancia al contenido social, histórico y político. Y, aunque se encuentra muy cercano a los conceptos de Piscator, también tenía sus diferencias con él, como por ejemplo al referirse a la mecánica escénica tan típica de Piscator y a la utilización de pantallas con texto, Brecht pensaba que éstas eran "un intento primitivo de hacer literal el teatro", aunque también reconocía que ellas permitían un "nuevo estilo de actuar. El estilo épico", que luego adoptaría (Brecht, 1964, p. 43-44).

Brecht ha sido considerado un genio creador, irreverente, frío, escéptico, muy concreto y de mente brillante.

Por ello, su mismo acercamiento a las ideologías y al teatro fue siempre crítico y duro. Su teatro no llegará a ser abiertamente marxista sino hasta los años treinta. Adopta esta posición atraído por sus planteamientos científicos y críticos, así como también por los humanos y políticos. Su relación con los partidos comunistas, especialmente con el Partido Socialista Unificado de Alemania del Este, tuvo altos y bajos. Y, aunque no era un utopista, sabía muy bien que en los países socialistas ocurrían cosas que eran indefendibles y otras convenientes, inolvidables.

Sus teorías sobre el teatro fueron vistas como sospechosas por muchos comunistas, especialmente de la ex-Unión Soviética, en donde sus obras nunca fueron ampliamente aceptadas. En la misma Alemania del Este recibió fuertes críticas y su obra *Madre Coraje* fue considerada negativa. Frente a esto, Brecht pensaba que cada generación tiene el derecho a ver e interpretar el teatro del pasado en función de sus propias experiencias y necesidades. Por esto, siempre insistió en interpretar el dogma estético del "realismo socialista" según su mejor entender.

En el campo de la estética marxista, continuamente tuvo discrepancias tanto con aquellos que interpretaban las obras de manera estrecha, cerrada y con objetivos utilitarios, como con estetas no utilitaristas como Luckács, a quien Brecht consideró como insensible a los experimentos artísticos contemporáneos. Tampoco podrá desprenderse de esto que era un santo, pero era honesto y profundamente libre.

Sus ideas respecto del teatro eran completamente opuestas a las del teatro de su época, de estilo naturalista y que creaba una ilusión teatral de la realidad. Brecht, por el contrario, postulaba que el teatro debía ser una parábola o una lección, en la cual el público tiene un rol crítico, reflexivo, que lo distancie de los personajes y de la acción, como lo ilustra el expresar "doy los incidentes directamente, de manera que el

público pueda pensar por si mismo. Por eso es que necesito un público de mentalidad ágil que sepa cómo observar y que reciba su disfrute poniendo su mente a funcionar” (Brecht, 1964, p. 14).

El contexto teatral que rodearía a Brecht, como ya puede imaginar, estuvo marcado por la tradición alemana del siglo XIX, que se podría extender desde Goethe, Shiller y Lessing, hasta la rebelión de las experimentaciones expresionistas, las influencias del teatro político de Piscator, la tradición de los cabarets, la música y del teatro oriental que impresionó a muchos artistas de la época, especialmente el Nho japonés.

Por estas razones, el estudio de las teorías teatrales de Brecht debe tener estos antecedentes presentes y también evitar dos confusiones frecuentes en su análisis: sus teorías no son rígidas, ni son dogmas que se imponen, y sus principios tienen importancia cuando se prueban en la práctica teatral, sin tratar de simplificar ni a unos ni a otros.

Los objetivos fundamentales de sus propuestas fueron sintetizados en uno de sus escritos cercanos al fin de su vida, de la siguiente manera:

Toda mi teoría es mucho más inocente de lo que la gente piensa o de lo que mi forma de exponerla lo hace suponer. Tal vez, yo me pueda disculpar exponiendo el caso de Albert Einstein, quien la dijo la físico Infeld que desde su juventud había tratado tan sólo de reflexionar sobre el hombre que corría tras un rayo de luz y lo encerró en un ascensor para bajar. Piense en las complicaciones que eso ha traído. Yo quería levantar el principio de que no sólo se trataba de interpretar al mundo sino de cambiarlo y aplicar eso al teatro" (Brecht, 1964, p. 248, traducción del autor).

Una gran reflexión se desprende de esta cita, cual es que el objetivo escénico de Brecht era el de simplificar lo teatral: quitar la impresión que algunos tienen de que el teatro es confuso y difícil, producto de las divisiones de clases, complejos,

limitaciones y prejuicios que abundan en el ambiente teatral.

Sin embargo, también es necesario detenerse brevemente en la última parte de su cita que hace referencia a cambiar el mundo. Este principio está, por supuesto, sustentado en los escritos de Marx sobre las Tesis de Feuerbach, según las cuales los filósofos hasta hora sólo han interpretado el mundo, aunque el problema es cambiarlo, aspecto que en el conocimiento de la vida de Brecht, de su pensamiento y de su teatro es crucial.

Desde este punto de vista se pueden visualizar algunas implicaciones relacionadas con el teatro:

- (a) Si el mundo está en constante cambio, mal podría un dramaturgo suponer o permitir que su audiencia asumiera que cualquier fenómeno o comportamiento humano sea obvio, constante o sin interés. El interés reside, justamente, no en lo que sucede, sino en los "cómo" y los "por qué": cómo lo que se ve de ordinario puede llegar a ser extraordinario. El trabajo del artista, por tanto, es hacer de lo ordinario algo extraordinario, permitiendo que la audiencia vea en una nueva forma lo que normalmente ve como obvio y monótono.
- (b) Si el mundo lo han hecho los hombres y lo han mejorado sus adelantos científicos, el teatro tiene entonces la función no sólo de revelar el real estado de la naturaleza del mundo exterior, sino también de ayudar a la audiencia a tomar una posición más decidida frente a él. En este sentido, Brecht se disgustaba con aquel teatro que aísla o separa a la audiencia de los hechos y que al mismo tiempo la llama a identificarse emocionalmente con lo que sucede; es decir, una, visión teatral del mundo efectuada desde afuera, con una inevitable influencia sobre la audiencia. Así, uno de los objetivos de Brecht fue el de tratar de evitar que la audiencia se perdiera en el argumento al seguir el teatro, identificándose e involucrándose en los hechos -en la vida diaria la gente no

expresa sus sentimientos, emociones o solidaridad hacia sus semejantes identificándose con ellos- porque esto no corresponde a una genuina expresión de la humanidad, sino a un acto de sometimiento a fuerzas sobre las que la audiencia no tiene control. Por esto, su énfasis teatral fue siempre el de que la relación entre la obra y el público fuera activa y crítica, y no pasiva y receptiva.

Cuando Brecht habla de nuevas formas de representar la realidad no se refiere a una búsqueda de originalidad, sino a una nueva forma de aplicar los elementos escénicos y a la función específica que el teatro adquiere dentro de una estética diferente como era la marxista. Para ello pensaba que todo esto requería de una revisión a fondo y, en consecuencia, un conocimiento del teatro anterior, de sus fundamentos estéticos, de sus propósitos, de sus técnicas y de su función dentro de la sociedad. Esto le llevó a descubrir las fallas del modelo aristotélico, las que en un momento de la historia se manifiestan incapaces de percibir fielmente la realidad.

De modo que lo que Brecht planteaba no era destruir ese sistema teatral, sino más bien efectuar una "deconstrucción" de sus bases, a partir de la cual se crearía un nuevo modelo que reemplazaría al anterior. Esta "deconstrucción" que realiza Brecht produjo el nuevo modelo que reemplazó al precedente y lo superó, diferenciándose ampliamente de aquél. Esta idea, según Frederick Jameson (1972), determinó una ruptura profunda y el comienzo de algo hasta ahora sin precedentes, por cuanto significó una nueva manera de ver y concebir el pensamiento dramático.

El teatro, según esta forma renovada de verlo, debía estar al nivel de la era científica que tanto gustaba a Brecht, no como un teatro científico, sino como un "drama que pertenece a su tiempo", aceptando de una vez que los límites entre el arte y la ciencia no son siempre inmutables: las tareas del arte

pueden ser asumidas por la ciencia y las de la ciencia por el arte, y el teatro continuaría siendo teatro porque ahora era un teatro épico. Los principios que Brecht tomó de la ciencia y aplicó al teatro fueron:

- (a) La observación de los fenómenos en forma inquisidora y objetiva,
- (b) La adopción de formas de representación, utilizando un método científico -la dialéctica- y,
- (c) La exigencia de nuevas técnicas de representación de la realidad en: la que el ser humano se concibe como un conjunto de relaciones sociales: la forma épica, capaz de aprehender estos procesos.

Sin embargo, la solución de Brecht no era en absoluto la única posible, era una de las vías para hacer del teatro algo entretenido e instructivo (de Toro, 1987). Estas ideas constituyeron lo que Brecht llamó el "teatro épico", aunque en sus últimos años lo denominó más como "teatro dialéctico". En este teatro nunca abandonó la idea de que éste era diversión, placer, alegría, emociones y enaltecimiento del placer de vivir. Esto en absoluto se opone a las ideas de cambiar el mundo y al serio rol que en ello le atribuye al hombre que conformó su audiencia, conceptos que para él no eran alternativos al de entretenerse. Brecht sabía perfectamente bien que el teatro funciona a través de la diversión y que nada era tan divertido y emocionante como descubrir nuevas cosas. Brecht pensaba que el placer y la energía transmitida por el teatro provenían, primeramente, de un verdadero proceso de investigación del mundo que explicara qué hay en él y cómo funciona.

En este sentido, el teatro épico apuntó hacia una nueva forma de conocer y, por lo tanto, de representar el mundo exterior, es decir, apuntó a la manera de acercarse y de asir un objeto, y al modo de entregado y expresado. Todo esto requiere de una revisión y conocimiento del teatro anterior, sus fundamentos y su función en la sociedad.

Esta revisión crítica es la que descubrió las fallas del

pensamiento aristotélico, del teatro tradicional. Puesto que la realidad se transforma, para representada hay que cambiar los medios de representación. Nada nace de la nada, "lo nuevo procede de lo antiguo, y por eso mismo es nuevo" (de Toro, 1987). Por tanto, no se trata de destruir un modelo teatral, sino de efectuar su deconstrucción, de la cual nace un nuevo modelo. En este nuevo modelo se da una relación dialéctica objeto-concepto, ya que nuevos conceptos permitirían la creación de nuevos objetos dramáticos que, a su vez, necesitan nuevos conceptos que los expresen y así sucesivamente, siempre crear y expresar teatro.

Este pensamiento es el que produce la ruptura ya mencionada, una nueva forma de pensar y concebir el fenómeno teatral. Su diferencia con Aristóteles fue un factor clave en su teoría teatral. Los conceptos expresados en la *Poética* dicen que el espectador, al presenciar teatro, "comparte" la experiencia que los actores en el escenario representan. Así, participa en el teatro y es llevado por la acción dramática a una "catarsis" para purgar emociones. Aquí yace el supuesto de la identificación emocional entre el espectador y lo que ocurre en el escenario.

Este supuesto, que además relaciona el teatro con la realización de un ritual, tuvo hasta el siglo XX una aceptación más o menos implícita en toda la gente de teatro. Brecht desafió este principio que tenía dos mil años de aceptación, básicamente porque explicó que ese teatro perteneció a un período de desarrollo social en el que los hombres y mujeres tuvieron menos control consciente del que ahora poseen sobre las fuerzas que determinan su destino (Brecht, 1964).

Por tanto, las teorías dramáticas de Brecht deben ser consideradas como muy conscientemente democráticas, humanistas y científicas. El teatro, en esta visión, forma parte de una larga lucha del hombre por emanciparse de poderes que en épocas pretéritas no pudo controlar y que, en consecuencia,

lo guiaban. Por ejemplo, los rituales a los que se ha hecho referencia antes, incluyendo aquellos que producen una inconsciente identificación con personajes, según Brecht, implican una sumisión, que un espectador se identifique con un personaje significa que sigue a este personaje emocionalmente y que, por tanto, se deja llevar por la rueda del molino. Por eso, criticó duramente al teatro que estructuralmente requiere de esta sumisión, la cual luego se transforma en trampa de una situación que no puede cambiar.

Los cambios que Brecht propuso se relacionan con los siguientes elementos escénicos:

- Eliminación de la "cuarta pared"; el público puede ahora imaginarse a sí mismo, ya no mira a escondidas lo que se, produce en la realidad.
- Reemplazo del tipo de emoción de "empatía" por la "instrucción", por el saber/conocer.
- Representación de las relaciones y procesos sociales destinados a influir directa y activamente sobre el espectador, con el fin de transformar la realidad.
- Nueva concepción del escenario, ahora se trata de un escenario que narra su historia.
- La representación recuerda que se trata de una narración, una realidad no sucedida.
- Nueva modalidad discursiva que, a través de la dialéctica, hace al teatro representar al hombre y a la sociedad.

En el vocabulario de la teoría del teatro épico, Brecht utilizó dos palabras claves que clarifican la forma de hacer este teatro: *gesto* (gest) y *distanciamiento* (verfremdung). Para Brecht, una obra es una serie de gestos: "cada incidente por sí sólo tiene su gesto básico". El actor, en este sentido, maneja su personaje dominando primero la fábula, de la que todo se desprende y que es "el ajuste completo de todos los gestos de los incidentes", pero como cada gesto sólo tiene sentido al ser parte de la fábula, será a través de la serie de gestos que se revela la fábula

(de Toro, 1987).

Los gestos, para Brecht, "no se supone que signifiquen gesticulación: no es un asunto de movimientos explicatorios o para dar énfasis con las manos, sino de actitudes generales. Un lenguaje es gestual cuando está sustentado en un gesto y concentra actitudes particulares adoptadas por el actor hacia otros hombres" (Ibid.). Es decir, es una forma de expresar relaciones esenciales y movimientos de una situación dramática, de su dialéctica: la situación revelándose a sí misma en acción.

La idea del gesto también incluye el concepto de que el texto mismo tiene que ser visto como acción y como movimiento gestual, no como un conjunto de palabras separadas de su representación.

En relación con el distanciamiento, palabra que se ha traducido a veces como alienación -de la cual deriva el llamado efecto V (del alemán) o A -de alienación o como extrañamiento-, aun cuando su real significado se encuentra entre ambas, básicamente es el sentido que Brecht daba para controlar las respuestas de su audiencia, de manera que no se tomen las cosas como dadas y el espectador se pierda en el argumento presentado en escena, intentando que, a la inversa, fuera crítico y tuviera una inteligencia alerta. Este efecto se alcanza, en parte, desde el mismo texto, a través de la actitud de los actores, y en parte importante recae en el director -incluyendo la escenografía, luces o vestuario-, las canciones y los elementos que reemplazan a los epílogos. Este efecto ha sido tan importante en la práctica teatral, que directores como Roger Planchart o Peter Brook han expresado que gracias a Brecht comprendieron el cabal significado del rol del director (Brecht, 1964, p. 44).

El efecto de distanciamiento opera en tres niveles: actor-personaje, actor-espectador y puesta en escena.

En relación al actor-espectador, se estima que el actor

no tiene que ser una persona que representa, él debe describir a sus personajes como si se tratara de un libro. La descripción la contiene el gestus y la actuación efectúa el denominado gestus social.

En cuanto al nivel actor-espectador, estos tienden a intensificar y asegurar el distanciamiento, y contribuyen a la ruptura de la identificación.

En lo relativo a la puesta en escena, hay tres componentes que intervienen en el distanciamiento: la música, la literarización y los efectos escénicos. Para Brecht, estos elementos actuaban en forma no integrada, separados y con una función no-subordinada:

(a) La música, en las obras de Brecht, adquiere una función "narrativa" -opuesta a la del método aristotélico-, comenta los acontecimientos que se suceden en escena, induce la crítica del espectador con sus comentarios y ayuda a reproducir el gestus social.

(b) La literarización es entendida por Brecht como "lograr lo representado con lo formulado", para lo cual se vale del film, de carteles y títulos, que comentan y relatan lo sucedido en el escenario.

(c) En relación con los efectos escenográficos de distanciamiento, Brecht incorpora los coros, la sala bien iluminada -con luces visibles, para evitar la creación de atmósferas falsas- y el decorado, el maquillaje y el vestuario de los actores, los cuales deben relacionarse con el resto de los elementos. Para los efectos del distanciamiento, el escenario en el teatro épico es tratado por el director estrictamente como tal, por ejemplo, si hay cortinas, éstas no deben cubrirlo todo completamente, sino que deben permitir que' la audiencia se dé cuenta del trabajo que se realiza. En las notas efectuadas por Brecht a su obra *Madre Coraje*, señala que "la ilusión que crea el teatro debe ser sólo parcial, con el fin de que siempre pueda reconocerse como una ilusión. La realidad, aunque completa,

debe ser alterada para que sea arte, de manera que pueda ser vista como alterable y tratada como tal. Toda la mecánica teatral debe apoyar el distanciamiento. Toda la escenografía del teatro épico es realista, lo que implica estudiar numerosos detalles para ser exactos, por ejemplo, las actrices deben utilizar trajes adecuados a la época y a sus clases sociales.

En lo que se relaciona con el aspecto de instrucción, este es importante porque Brecht explicaba que sólo un nuevo objetivo haría posible un arte nuevo, siendo este nuevo objetivo la pedagogía. Este saber se podría entregar a través de un saber revolucionario y otro de concientización, es decir, incitar al espectador a adoptar una actitud revolucionaria y a tomar conciencia de las contradicciones sociales.

En cuanto a la estructura, todos estos elementos se integran "cuadros", es decir, una estructura equivalente a una modulación que presenta aspectos de una acción autónoma en un nivel paradigmático, pero enlazada a un nivel sintagmático, y aunque puedan aparecer escenas o actos, esto no implica que estos funcionen como en el texto aristotélico.

Los epílogos, que normalmente están diseñados, para subrayar el sentido general de las obras, no eran utilizados por Brecht, quien creó tres instrumentos para reemplazarlos:

- (a) los cuadros, que por sí mismos guían las actitudes de la audiencia en la orientación que él quería,
- (b) la organización de los elementos fundamentales de la discusión y que él quería enfatizar como parte integral de la acción dramática y,
- (c) el dejar los finales abiertos, para que la audiencia sacara sus propias conclusiones, aspecto considerado como el más relevante.

En realidad, en numerosas piezas de Brecht no hay un final como tal. La audiencia debe pensar en la posible solución de un problema, o en cómo un juicio puede ser resuelto, o en

cómo una situación puede ser cambiada. Así, por ejemplo, *Madre Coraje* no termina en la escena 12, sino que en la escena 11 el escenario se ha dejado vacío y la Madre empuja su carro hacia fuera del escenario pero, como expresa Brecht "el acto de salir con su carro... ocurre en un escenario completamente vacío, que recuerda la escenografía de la primera escena. Coraje y su carro se han movido en un círculo completo en el escenario... Como siempre la escena está bañada de luz." Así, la última escena es igual a la primera; la única diferencia es que en esta última ella empuja el carro sola, y el público sabe que ella seguirá cargando el carro hasta que la guerra termine. El único final para esta situación es que no haya más guerras ni traficantes.

Los elementos ideológicos son de gran importancia en el teatro épico, ya que este teatro quiere revelar las contradicciones sociales. Por esta razón, el discurso de los personajes concentra su peso de la ideología que allí se expresa, ya que todo personaje posee un lenguaje marcado por el grupo social al que pertenece. Todo esto indica la estrecha relación que existe entre discurso e ideología. Aunque esto se puede presentar en el teatro aristotélico, lo nuevo aquí es el hecho de subrayar el discurso para hacerlo sorprendente y extraño, distanciado.

Igualmente, apoya a este discurso una categoría de referencialidad, es decir, un discurso que tiene relación directa con la realidad sociopolítica externa.

Todas estas estructuras de superficie derivan de una estructura profunda que articula los sintagmas dramáticos el) las obras, característicos para cada una de ellas.

En cuanto a la emoción, Brecht, aunque cauto respecto a ella, sabía perfectamente bien que en el arte del teatro hay emoción. Bastaría recordar la actuación de su actriz Hellen Weigel en el rol de la Madre para ver que sus movimientos y expresiones fueron en escena momentos de intensa emoción

dramática. Esto no era debido sólo al genio de la Weigel, porque en muchas de sus obras este aspecto se observa con claridad e incluso en la versión cinematográfica de ellas se transmite y evoca esa misma emoción.

Brecht no tenía miedo de la emoción, él temía a su abuso, particularmente a aquella que nubla la mente y esconde la objetividad, como lo expresó tanto desde sus años premarxistas como después. Brecht escribió en 1928 que "un artista es alguien en quien los momentos de grandes emociones van junto a los de grandes claridades", y unos años más tarde escribió que "el teatro épico no está en' contra de las emociones, pero las investiga y hace más con lo que surge de ellas. Es el teatro convencional el culpable de separar la razón de la emoción, por virtualmente excluir la razón. Cuando alguien hace el menor intento de volver a traer algo de razón al teatro, sus campeones gritan que ya se quiere abolir la emoción" (Brecht, 1964, p. 53).

Es importante, finalmente, ver las teorías dramáticas de Brecht en un contexto más amplio que el ideológico, y situarlo como parte de un serio intento europeo general del siglo veinte por producir un arte apropiado a su sociedad, en una fase de desintegración y de revolucionaria reintegración. Es importante también relacionar a Brecht con los intentos que otros autores y críticos hacían para romper categorías y convenciones anticuadas Y tener un teatro moderno del cual Brecht fue crítico, pero nunca hostil (Ver texto sobre el teatro de Brecht en Anexo No. 6).

Los aportes de Peter Weiss se concentran en su manifiesto de las 14 Tesis del teatro documental, con las cuales se avanza un paso más adelante de Brecht al ahondar en las contradicciones político-sociales de la gente y de los procesos políticos, pero su gran contribución en este aspecto es la de reemplazar la fábula o historia de una pieza por una historia de vida real, verdadera, ya ocurrida, para lo cual se requiere

investigar en materiales documentales históricos, factuales, de cómo sucedió un evento similar del pasado, de la cual selecciona los temas que necesita para abordar su historia teatral. Es una especie de teatro fotográfico por cuanto su teatro se apoya en sofisticados elementos técnicos, como la multiplicación de planos de la realidad (Ver texto completo de las 14 tesis en Anexo No. 7).

Este teatro también se le ha conocido con el nombre de “docudrama”. El teatro mexicano ha encontrado varios seguidores de esta tendencia, como son Vicente Leñero, Jorge Ibarguengoitía y Sabina Berman, así como muchas de las obras del grupo ecuatoriano Ollantay, las obras del chileno Jorge Díaz, luego de su etapa absurdista, y de Francisco Uriz

En Latinoamérica el teatro político es, tal vez, el que mayor profusión alcanzó desde fines de los años cincuenta hasta los setenta. El teatro político, según Michael Kirby (1975), sería por definición intelectual y se relaciona con ideas y conceptos que normalmente encauzan el deseo de atacar o respaldar una posición política particular. En este sentido, tiene un fuerte componente "literario", es decir, que el significado político de una propuesta escénica será "leído" por la audiencia y esto lleva a profundizar más la condición que hace del teatro algo político.

Por esto, se podría expresar que la mayor parte del teatro político, más que efectuar un cuestionamiento ideológico, intenta cambiar las creencias y opiniones del espectador. En cierta etapa, también ha sentido la necesidad de buscar la participación activa en el campo político contingente, basándose en estos cambios aun cuando su relación como arte con la realidad sea confusa.

Por ejemplo, Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali (TEC, Colombia), ha expresado que los actores en escena de la obra *Soldados*, tratan de establecer un diálogo con los soldados represores para convencerlos, aunque

en un hecho real que esos mismos actores no lo hicieron porque, porque sabían que eso no se podría alcanzar. De ahí que la efectividad escénica sea muy relativa y tenga una diferencia con la de la vida real que no debe olvidarse.

En la década del cincuenta surge, entonces, un nuevo concepto complementario que pone al teatro en su real autonomía como arte, cual es el del "compromiso". Esta palabra proviene del impacto que causara el pensamiento de Sartre, particularmente el de su novela *¿Qué es la literatura?* cual es el del compromiso *-engagement*, en francés-, y aunque no es un concepto exacto, es claro. En esencia, Sartre concluye en esta obra que (a) toda escritura está comprometida, guste o no esto y, (b) que es un deber de todo escritor adoptar el debido compromiso. Aquí, la aparente contradicción viene dada por el hecho de transferir una palabra desde una dimensión ideológica a una recomendación muy profunda en el campo de la filosofía. Al pasar de lo descriptivo a lo prescriptivo se oscurece el concepto y se oculta su contenido normativo y ético. Pareciera razonable, por tanto, hablar de un compromiso objetivo y de otro subjetivo, según se trate del que se lee o extraiga de un libro por parte de un lector o del que se inscribe desde el mismo autor que escribió ese libro.

En esta investigación la preocupación es por el compromiso subjetivo, es decir, el que trata de autores que consideran al compromiso un valor válido implícito. Desde este punto de vista, se puede decir que, siguiendo la tradición alemana por la escritura didáctica o comprometida, ya Brecht hacía notar en 1949 que su obra *Madre Coraje* debía ser puesta en escena de forma tal que se demostrara que en tiempos de guerra los grandes negocios no los conducen pequeños seres y que la guerra era la continuación de los negocios por otros medios. Peter Weiss continuaría esta línea escribiendo obras más contemporáneas con temas muy delicados, como en *El interrogatorio*, sobre los campos de concentración nazis.

Esta visión de Sartre provenía de su opinión sobre la responsabilidad del escritor -concepto clave en él-, según el cual un intelectual debía condenar la injusticia, desde donde esta proviniera, y aplastarla con violencia, distinguiendo entre la violencia que se usa como un medio y la que se usa como fin, entre la que está instituida para sostener un régimen opresivo y la que se necesita para derrocado. Para Sartre, la pregunta de cada época es "¿Cómo se puede ser un hombre que esté en, sea de y para la historia? ¿Podría la literatura tener éxito al garantizarle al hombre su especificidad, su libertad, al mismo tiempo que lo revelara como una criatura de situaciones en el tiempo?" Con esta perspectiva en mente, el escritor debía tener un reflexivo compromiso y abrazar la totalidad de la condición humana. Por eso, a cada instante, debía poner en claro su posición, adoptar principios (socialistas, en esos años) llamar la atención sobre los oprimidos y transformar la buena voluntad del lector en una determinación concreta para cambiar al mundo por medios específicos. Al mismo tiempo, debía evitar caer en dogmatismos estériles, preservar ante todo su independencia de criterio y siempre llamar a las cosas por su nombre. Esto lleva a una literatura de "praxis", en la que se debe jugar un rol activo mediando entre el mundo y la capacidad que tiene el hombre para cambiado (Caute, 1971).

De aquí deviene la común opinión de que la literatura comprometida es algo especial de los sectores de la izquierda, a la cual pertenecerían gran parte de los intelectuales de aquellos años, aspecto muy debatible hoy en día. Miradas así las cosas, es fácil determinar cuáles son los autores comprometidos -Brecht, Weiss, Sartre, Wesker- y sus alternativos -por ejemplo, los del teatro del absurdo-, aunque Sartre bien podría figurar en ambos grupos.

Por supuesto, hoy en día, realmente ningún autor se ajusta a esta etiqueta y cada uno se adapta a sus propias situaciones históricas y, en muchos casos, a partir de la década

del ochenta en adelante, esta misma división se ha visto completamente invertida.

Las razones aparentemente más relevantes en el surgimiento del teatro político en Latinoamérica parecen residir en dos circunstancias bien definidas: la primera es la llegada de las teorías de Brecht respecto del teatro político y, la segunda, ha sido la grave situación social y política que enfrenta el continente, que se trasladó a una rápida toma de conciencia de amplios sectores estudiantiles e intelectuales, con lo cual se afectó la práctica teatral, especialmente en los grupos jóvenes.

Además, no debe escapar de la atención general lo comentado anteriormente en relación con la vanguardia intelectual europea que, con sus ideas, ayudó a levantar el panorama escénico continental, alentando con nuevas perspectivas a sus escritores y grupos. Asimismo, los hechos ocurridos en Francia con los estudiantes durante Mayo de 1968, conocido como un evento "situacionista", merecen una observación especial por cuanto sus textos definieron el mundo como "una sociedad del espectáculo", que operaba según sus propias leyes, describiendo un intrincado juego de relaciones sociales. Todos estos movimientos intentaron explicar la falta de conciencia proletaria -o revolucionaria-, que se percibía en un momento de tan grave crisis social.

En América Latina, el triunfo de la Revolución cubana tuvo también una gran influencia en adaptar estos descontentos a la realidad continental y hacia el desarrollo de nuevas formas de expresión dramática. Como lo señalan L. F. Lyday y G. Woodyard (1976), el teatro latinoamericano siguió siendo comprometido hasta bien entrados los años setenta e incluso gran parte de los ochenta, porque las injusticias políticas y sociales y las múltiples formas de represión eran parte de esa realidad, lo cual inducía a sus dramaturgos a tocar estos problemas con prioridad.

Por estas razones, no es difícil inferir que este teatro

puso su énfasis en los cambios políticos que debían efectuarse en el seno de sus sociedades. Estéticamente, la confusión que se ha creado entre lo político y lo social indica que existen opiniones que lo han visto desarrollarse por un camino estrecho, con claras orientaciones ideológicas, en general realista, comprometido y cuya expresión es un mensaje político directo o indirecto, cuando la censura y la represión se lo permitieron, y muy vinculado al contexto continental.

Debido a que la intelectualidad del continente se presentaba con una ideología de izquierda, la inspiración marxista fue dominante en su utilización teatral. En esto no se hace sino mostrar una visión estética que intenta relacionar estructura y técnica dramática con un momento histórico, siguiendo lo expresado por Lucien Goldmann (1968) de que “toda gran obra literaria o poética es un producto social y no puede ser comprendida en su unidad sino a partir de la realidad histórica” (p. 65). Es decir, que el “cómo” y el “por qué” de una situación dentro del contexto latinoamericano, es una apreciación directa de su caracterización artística.

En 1978, José Monleón planteaba otra dimensión para este teatro político, al hablar de “teatro y revolución”, descubriendo en el teatro latinoamericano una fuerte formulación de contenido revolucionario, en sus contenidos, organización y relación con el público a un vasto proceso de transformación social, derivado directamente de las influencias de Cuba que estimulaba esas transformaciones y del reemplazo de la imitación europea por lo autóctono. De aquí surgirían grandes impulsos por hacer un teatro muy politizado explícitamente, popular, cuyo producto más reconocido ha sido la denominada Creación colectiva de obras, en la cual Monleón también observaba una “ceguera ideológica” unida a un “idealismo europeo”, con lo cual concluía que éste era un teatro político “falto de madurez política y voluntarista” (pp. 26-29).

Enrique Buenaventura (Colombia)

El teatro colombiano contemporáneo comienza a manifestarse en forma clara tan sólo a partir de los años cincuenta. Elemento fundamental para entender esta fase tan significativa latinoamericana es el aporte efectuado por Enrique Buenaventura, quien desde el Teatro Experimental de Cali (TEC), ha liderado esta renovación. Aunque conocido en América Latina, sus experiencias sólo serían divulgadas por Europa y Estados Unidos en los años setenta. Sus aportes se inscriben en las tradiciones teatrales más profundas de su propio pueblo y han llegado a constituirse en una de las expresiones estéticas más valiosas y reconocidas en toda Latinoamérica.

El cambio de la escena en los años cincuenta parece haber estado influenciado directamente por los acontecimientos sociopolíticos que sacudieron a su país, entre los cuales el período llamado de “la violencia” ocupa un lugar central. La supuesta estabilidad que pudo lograr la democracia cafetalera de los años cuarenta pronto dio paso a una situación diferente que se ha mantenido hasta fines del Siglo XX.

En medio de esta dinámica social, en 1955, se fundó la *Revista Mito*, en la que Buenaventura publica su primera obra *El Monumento* (1958), así como un artículo titulado "De Stanislavsky a Brecht", en donde ya se evidencia su interés por la obra de este último (Buenaventura, 1958). Por estos mismos años, entre 1957 y 1960, comenzó a cimentarse en Colombia el espectro teatral moderno al llegar personalidades, entre otras, como Santiago Gracia, que viene de efectuar estudios en el Berliner Ensemble brechtiano y Juan Carlos Reyes.

En 1955 Buenaventura, se hace cargo del TEC, luego de haber regresado con una experiencia teatral adquirida en Argentina, Brasil y Chile. En la década del sesenta, siendo el elenco ya estable, comienza el análisis e investigación de las

diversas formas del teatro popular, búsqueda permanente en la historia de su pueblo y del continente. En esta década apareció también el primer grupo del teatro independiente colombiano, Teatro El Búho, en el cual participaron importantes autores nacionales, como García y F. Cabrera, los que luego por dificultades económicas pasaron a ser contratados por los teatros universitarios.

En este contexto debe estudiarse la renovación escénica que Buenaventura postulaba. Desde sus inicios, su labor se había orientado hacia la búsqueda de sus propias raíces, recogiendo formas teatrales campesinas en desaparición, con las cuales nutrió su primera experiencia teatral, aspecto que lo diferencia de Augusto Boal, quien se verá más adelante en esta sección, autor de similares ideas teatrales, en el sentido de que Buenaventura deriva su propuesta directamente de las tradiciones que recogió en el pueblo y que fueron llevadas a la práctica haciendo teatro, quedando poco texto teórico escrito. Su búsqueda en la Costa del Pacífico lo llevó a producir obras populares con franca influencia medieval, como *Tío Conejo Zapatero* (1957), definida como ballet-ópera-pantomima-teatro.

La revisión de la literatura popular también lo hizo encontrarse con los cuentos de Tomás Carrasquilla -escritor del siglo pasado- de quien tomó uno de sus relatos más conocidos, relacionado con las tradiciones religiosas, para transformarlo en su obra *A la Diestra de Dios Padre* (1958). Esta obra fue presentada al Segundo Festival Nacional de Teatro, en Bogotá, con gran éxito y la crítica destacó como la obra que marca el advenimiento del teatro colombiano contemporáneo.

En esta misma época, como ya se ha advertido, comienzan sus estudios de Brecht, a cuya influencia directa se deberá la segunda versión de *A la diestra* y la producción de *Edipo Rey* de Sófocles, obra esta última que triunfaría en el festival nacional de 1959 (Monleón, 1978). En este momento

ya se observan claramente los fundamentos que mostraba durante los años cincuenta para efectuar una renovación en la escena: las raíces populares y los clásicos.

A consecuencia de estos éxitos es invitado a participar en el Teatro de las Naciones, en París (1960), en donde presentó la segunda versión de *A la Diestra* e *Historias para ser contadas* de Oswaldo Dragún, ambas piezas de corte brechtiano, que han sido consideradas fundamentales en el despertar del interés por el teatro latinoamericano en Europa. En Francia, Buenaventura permaneció dos años, en los cuales su preocupación fundamental fue el estudio a fondo de Brecht. Estos años de permanencia en Francia, marcarían la segunda etapa de su carrera teatral. Como ya se ha visto, ésta última fue un paso necesario cuyo precedente se remontaba a 1957-1958, cuando se iniciaron sus investigaciones de Brecht.

De regreso a Colombia, el TEC continuó con su línea de producir clásicos, entre los cuales resaltan *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Ubu Rey* de Alfred Jarry. Entre estos montajes y los de la época de *Edipo*, sin embargo, hay una separación en tiempo y contenido muy significativa. De una parte, estuvo la influencia brechtiana, de la que ahora trata de escapar, y de otra, aparece una nueva visión de los clásicos, esta vez en el sentido de apartarse de la óptica que los considera piezas con interés cultural.

Lo más importante de todo lo constituyó el hecho de que en esta serie de experiencias se fue cuestionando una forma de realizar teatro para dar paso a una nueva, basada en improvisaciones de escenas cortas, en la investigación de los hechos y en una amplia participación del grupo. Este fue el antecedente más concreto existente de lo que sería el futuro método de la creación colectiva, desarrollado ampliamente por el TEC, en función de buscar un teatro popular y que luego sería incorporado como procedimiento a escala nacional y

extendido a toda Latinoamérica, como se verá más adelante en esta sección.

Luego vendría el momento más importante en la historia del TEC, en ocasión de efectuarse los montajes de *La Trampa* y *Los Papeles del Infierno*. El primero de ellos, producido en 1966, trata sobre los problemas que crean las dictaduras militares. Consecuentemente, *La Trampa* fue considerada ofensiva para las fuerzas armadas, censurada y no pudo ser estrenada en Cali, además esto significó que le fuera retirada la subvención oficial que el grupo recibía del Ministerio de Educación.

Su decisión de enfrentarse al sistema con obras críticas a él, así como su participación en manifestaciones estudiantiles se orientaban en un mismo sentido, que él lo ha explicado al decir que deseaba "elaborar un teatro nuestro, mestizo, que quedara inserto en la experiencia nacional", y que posibilitara registrar la "experiencia socio-individual que estamos viviendo", sin dejar de tener calidad (Fuentes, 1978, p.340).

De esta forma, en 1969, se creó definitivamente el Teatro Experimental de Cali -TEC-, nombre con que se le conocerá de aquí en adelante. Un año más tarde abren su propia sala, la que además, les serviría como sitio para dar conferencias, debates, cine-club, espectáculos comunitarios, títeres infantiles, música y canto. Históricamente, se habían iniciado los primeros cuestionamientos con *La Celestina*, por los años 1964-1965, los que se profundizaron con *A la diestra* y *Ubu Rey*, en 1966, para que en 1969, con el montaje de *El Fantoche Lusitano*, comenzar a delinear un nuevo esquema de trabajo colectivo que culminaría con la producción de *Soldados*, en 1970 y 1973 (Neglia y Ordaz, 1980).

El teatro se concibió como una función comunicadora y como un fenómeno de producción artístico. Lograron hacerse dueños de sus propios medios de producción (sala propia y todos los elementos teatrales complementarios), elaboraron sus

propios productos artísticos (textos y montajes) y fueron ellos mismos quienes realizaron su comunicación con el público. Además, realizaron investigaciones teatrales y de la comunicación en búsqueda de la mejor relación actor-espectador. De aquí en adelante, vendrían obras como *Historia de una bala de plata* (1980), *Opera bufa* (1982) y *Bahía Cochinos* (1984) en donde consolidaron su método.

La escena asumía una tarea de esclarecimiento y de identificación con los problemas de los pueblos. Igualmente, fue importante el estudio y análisis de obras y escritos de autores como Brecht, Piscator y Weiss, que impulsaron la experimentación de nuevas formas teatrales con fuerte contenido político. La tradición teatral colombiana, renovada desde los años cincuenta gracias a los aportes de sus figuras prominentes como Buenaventura, Reyes y García, entre otros, hicieron que estas propuestas llegaran a convertirse en una alternativa teatral real y efectiva.

El teatro independiente (Argentina)

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, al mismo tiempo, se advertían los primeros atisbos de resistencia y oposición en el teatro. Las obras de Roberto Arlt, de Armando Discépolo, de 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 en: (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. 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 Agustín Cuzzani, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún.

Dragún merece una mención especial, no sólo como gran figura del teatro independiente cuyo drama se proyectará hasta los años ochenta, sino que también porque en su carrera comenzó escribiendo teatro realista, comprometido, utilizando generalmente personajes pobres, proletarios, y gracias a la influencia de Brecht –autor que introdujo en Argentina-, cambió su estilo con su pieza *Historias para ser contadas*, tal vez una de las más reconocidas en el continente. Igualmente, fue un constante promotor del teatro en toda Latinoamérica.

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 en los años ochenta, como son el mismo Dragún y los autores Roberto Cossa, Germán 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 Mascarita, 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)

La creación colectiva

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

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 afectado por la coyuntura sociopolítica de dictaduras existente en los años sesenta, especialmente durante la segunda mitad de la década, que 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. 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. 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 las de Brecht y de Weiss, que aunque llegados 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)

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 Gerzy Grotowsky que 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).

Desde la perspectiva de su concepto existe, igualmente, una gran diferencia de opiniones. En general, a través del tiempo ha ido prevaleciendo la idea de 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 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. 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.

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 sesenta 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 setenta, 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). Las primeras ideas relativas a la creación colectiva fueron formuladas por Enrique Buenaventura, Director del Teatro Experimental de Cali (TEC). En el año 1963-64 el TEC inicia sus primeras experiencias con las técnicas de la creación colectiva, como ya se observo en párrafos anteriores. (Vázquez Pérez, 1978, p.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, p. 23 y 1978, p. 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, más tardíamente (Ver síntesis del método en Anexo No. 8).

Augusto Boal (Brasil)

Durante los años cincuenta y parte de los sesenta, Brasil vio emerger una nueva dramaturgia como no parece observarse en toda su historia teatral. País con una escasa tradición escénica, similar a la de otras naciones tropicales de América Latina, poseía graves problemas culturales, entre los que destacaba un alto analfabetismo y la existencia de una numerosa población marginada de la cultura. Por esto, para la mayoría de su población, aun en sus centros más activos como Sao Paulo y Río de Janeiro, el teatro había sido un hecho inexistente o inalcanzable. No podría dejar de extrañar, entonces, que en medio de esta situación aparezca un grupo de dramaturgos que asumiendo esta realidad se propusieran, a través del teatro, una nueva vía de expresión cultural. En este teatro se haría resaltante la necesidad de reformas sociales, una toma de conciencia, y en definitiva, un deseo de autoafirmar una propuesta escénica muy relacionada con su realidad.

El autor indiscutible que señalaría este camino de renovación teatral, fue Augusto Boal, quien al llegar al Teatro Arena de Sao Paulo cambió su orientación fundamentalmente, como lo recuerda Gianfrancesco Guarnieri, otro dramaturgo del

Arena quien junto a él recorrerían gran parte de su historia en Brasil. Para ellos, la preocupación era presentar en escena al pueblo brasileño y sus aspiraciones por mejores condiciones de vida, constituyeron un punto de referencia de gran realce para todo el teatro latinoamericano que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente destacado. Estas ideas quedan de manifiesto cuando el crítico Fernando Peixoto (1978b) se ha referido a la significación de su obra, subrayando estos aspectos de la forma siguiente: “marcam o início duma essencial renovação da dramaturgia brasileira, voltada para análise realista e crítica das contradicoes da sociedade” (p. Contraportada).

Durante los años cincuenta, y como reacción al esquema convencional que imponía el Testro Brasileiro de Comedias, surge un grupo de dramaturgos que vuelcan sus obras en un contenido diametralmente opuesto. Este grupo pionero fue el que comenzó llamándose Teatro Paulista de Estudiantes (TPE), cuyos espectáculos se dirigieron a un teatro de la calle, para trabajadores, en fábricas y con un repertorio brasileño. Fundado oficialmente en 1955, sus objetivos fueron los de utilizar la escena como un medio para acercarse a su propia realidad y preocuparse por lo que ocurría en su país. Su primera experiencia como grupo constituido legalmente fue con el estreno de *A Rua da Igreja* de Lennox Robinson, presentada en el Teatro Arena. Esta obra marcó el inicio de los contactos entre este grupo y aquel teatro, que luego conduciría a que se juntaran en uno solo, bajo el nombre de Teatro Arena.

En la formación del Teatro Paulista de Estudiantes, concurrieron artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Rugero Jacobi y otros que en el futuro cercano constituyeron el movimiento de renovación teatral más importante que ha tenido Brasil. Este grupo inicial, más los aportes que incorporará Boal a su llegada, en 1956, constituyeron la generación que, verdaderamente, produjo la

profunda renovación del teatro brasileño contemporáneo, movimiento que algunos críticos han denominado también como el Novo Teatro, termino que, sin embargo, no ha sido utilizado muy extensamente.

La actividad de Boal transita por varias épocas. Los años entre 1950-56, corresponden a su época estudiantil, en la cual era admirador del teatro negro y en la que escribe sus primeras obras en un acto, que no han sido conservadas. En 1953, viaja a Estados Unidos, por dos años, a efectuar estudios de postgrado en Química, tiempo durante el cual termina asistiendo a los seminarios de dramaturgia de John Gassner, a los cuales debe el aprendizaje de técnicas dramáticas. En esta época escribe la pieza *La casa del otro lado de la calle*, que dirigió él mismo. En 1956 regresa a Brasil y es nombrado Director Artístico del Teatro Arena de Sao Paulo, grupo en el que se desenvolverá de ahora en adelante por más de quince años.

En efecto, este es el mismo momento en que el Arena inicia su etapa denominada “realista” y que significó efectuar propuestas escénicas alternativas al teatro convencional que se realizaba en ese entonces en Brasil. Como recuerda el mismo Boal (1974), “el Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca (p.195).

Así se cambió el concepto de montaje con grandes estrellas, de “actores-empresarios” y de “supporting cast”, por el de un teatro en equipo. El público fue a ver de qué se trataba este cambio, pero era especialmente la clase media la que fue a ver obras nacionales con autores brasileños. Pero, tales obras no existían, por lo que se decidió buscar en el realismo moderno universal un estilo de escritura que se aproximara a la “imitación de la realidad visible y próxima” (Ibid., p.196). Además, el Arena fundó el Laboratorio de Interpretación para formar actores, en el cual se estudió en detalle a Stanislavsky y

que dio como resultado la formación de un nutrido grupo de actores.

En cuanto a ese primer repertorio, Boal propuso montar *De ratas y hombres* de Steinbeck, pieza realista, experimental, que se trabajó con la participación de todos y que permitió examinar el trabajo general del grupo. Es considerado el primer trabajo serio del Arena. Luego, montarían a O'Casey y a S. Howard, hasta llegar a *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht.”

Para fomentar la dramaturgia nacional se fundó el Seminario de Dramaturgia de Sao Paulo, en el cual se reunió a un pequeño grupo de jóvenes escritores que iniciaron una etapa con obras nacionales, que se ha denominado “la segunda etapa del Arena: la fotográfica, que duraría de 1958 a 1964. En este período se produce el lanzamiento de los dramaturgos nacionales, entre los cuales se pueden mencionar a Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Edu Lima, G. Guarnieri, Francisco de Assis, Benedito Rui Barbosa y el mismo Boal.

La pieza *Eles não usam black tie* de Guarnieri, estrenada en 1958, es considerada la primera de esta serie, la que le otorgó identidad artística y cultural al Arena, abriendo una nueva forma de hacer teatro brasileiro. En este marco se estrenará también *Revolución en América del Sur*, de Boal, en 1959 y que, una vez más, significó un cambio de rumbo para el grupo. Se mantenía su fuerte acento social en el mensaje, pero los medios se alteraron profundamente, en especial, por la asimilación de las teorías de Brecht, lque se enriqueció aún más con la utilización de ingredientes nacionales, como son la revista y el circo. Sabato Magaldi (1986) opinaba sobre esta obra “*Revolução* alcançava genuina expressão brasileira” (p.19).

Esta etapa coincidió con el nacionalismo político del país, con la fundación de Brasilia, con la euforia de valores

nacionales y corresponde también a la época en que aparecerá el ritmo musical del bossa nova y el Cinema novo.

La desventaja de esta etapa fue que siempre se insistió en lo obvio y, como lo expresa Boal (1974), ahora “queríamos un teatro más universal” (p. 200). Esto comenzó en 1963 con la denominada tercera etapa del Arena: la nacionalización de los clásicos. Su cuarta etapa fue efectuar una síntesis general, concretada en los musicales, que se iniciaría a partir de 1965.

Bajo el nombre de “Bossa - Arena”, se realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Entre estos destaca la serie *Arena conta...*, cuya primera obra fue *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal y Guarnieri, con música de Edu Lobo. La propuesta fundamental de *Zumbi* fue la de destruir las convenciones teatrales utilizadas, las que se habían ido transformando en obstáculos para su propio desarrollo. Se intentó contar una historia, una fábula, desde una perspectiva bien localizada en el tiempo y en el espacio, “la perspectiva del Teatro Arena y de sus integrantes”. A esta pieza siguieron *Bahía* (1965), *Tiradentes* (1966) y *Bolívar* (1969).

A partir de 1964, el proceso de desarrollo del Arena se enfrentó a una nueva realidad política del país, las dictaduras militares que por más de veinte años gobernaron al Brasil cancelando esta renovación teatral.

Sin embargo, existe una opinión generalizada en considerar que su labor más importante fue en el campo de las formulaciones de sus ideas sobre el teatro, lo cual lo llevó a desarrollar una intensa experimentación, que al ser sintetizadas por él mismo se constituyó en un verdadero corpus de su pensamiento teórico. En el Arena experimentó con nuevas técnicas de tratamiento del texto dramático, con nuevas proposiciones de montajes, culminando con ideas que cuestionaron las propias convenciones del teatro tradicional, que Boal consideró anacrónicas, cargadas con la ideología de las elites del poder, reaccionarias, y que se propuso transformar

para crear un nuevo teatro liberado de estas convenciones y profundamente participativo de su audiencia.

Cuando por las condiciones políticas difíciles que impulsó una dictadura militar en Brasil debió salir de su país en 1971, él continuó con su trabajo en el exilio hasta 1985, pero este fue el período en que junto con efectuar experiencias de gran impacto, como fueron las que realizó en Argentina y Perú, le permitieron decantar sus ideas y escribir sobre estas. Es cuando comienzan a aparecer sus libros con obras y con sus teorías dramáticas. De este período surgió el libro *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, publicado en 1974 y que resume sus experiencias en Brasil y en Latinoamérica y en donde se presenta el marco conceptual de sus ideas centrales sobre la historia del teatro universal y de los cambios que comienza a proponer. Tal vez, el objetivo más importante de esta propuesta, y que ha orientado gran parte de su trabajo práctico con grupos teatrales, era cómo transformar al espectador en actor. De ahí que todas las técnicas que comienza a desarrollar tengan esta como base el pensamiento de Brecht, de que el espectador debía reflexionar sobre lo que ocurría en escena, a lo que Boal agrega que esta reflexión debía ser crítica sobre su sociedad y que el teatro debía prepararlo para ser un agente activo de su transformación.

Por otra parte, tomando también las teorías educativas de Paulo Freire, se propuso métodos para romper las barreras entre espectadores y actores de modo que la audiencia se incorporara activamente como parte de la acción dramática, con lo cual tomaba el control de ella y podía cambiar su curso para adaptarla a sus propios objetivos. En esto, operaba una técnica que analizaba críticamente cada acción en función de sus consecuencias individuales y sociales para modificar el curso de la acción, como lo fueron sus creaciones del teatro-periódico, teatro- invisible y, especialmente, el teatro-foro y otras, mediante las cuales los espectadores entran en escena

para actuar sus problemas y los de su comunidad para intentar darle una solución ensayando algunas de sus posibles soluciones, cada una de las cuales eran analizadas particularmente por todos, mediante el uso del teatro.

El objetivo más trascendente de este uso del teatro era el de potenciar al espectador para enfrentar y ensayar soluciones a sus problemas. En términos más teóricos, lo que Boal proponía era liberar de sus limitaciones a los oprimidos, marginados por los problemas de la sociedad que se les presentan como barreras en su accionar cotidiano, y darles medios factibles para que encuentren sus propias soluciones a los problemas que enfrentan. Esto no era sino una aplicación de uno de sus conceptos sobre el teatro que señala que éste puede actuar como ensayo de la acción social, con lo cual se podrían orientar cambios generales de mayor aliento.

En Europa estos conceptos volverían a sufrir modificaciones debido a las condiciones sociales diferentes que allá prevalecen. En efecto, Boal constató que aunque existe el concepto de oprimido, éste no tenía la connotación sociopolítica con que se analizaba en Latinoamérica, por lo cual hubo que abrir esta metodología para adaptarse a la forma como esta opresión se daba, bajo la forma de barreras mentales que afectaban fuertemente al individuo en su contexto particular. No obstante su singularidad, existía también una forma común y plural que relacionaba estos problemas con las esferas de las comunidades. Esto hizo que el trabajo teatral propuesto se iniciara en el individuo, en el singular, pero luego pasara a tratarse como problema colectivo, el plural, con lo cual se abrió un amplio campo para el desarrollo de técnicas teatrales de su Teatro del oprimido.

A su regreso a Brasil, en 1985, continuó con su labor como director de teatro de grupos locales y también continuó con el desarrollo de estas técnicas innovadoras destinadas a promover al espectador. En este período se ha dedicado

también a escribir novelas, obras dramáticas y ensayos sobre el teatro. Además, se incorporó activamente en la política contingente brasilera, ahora en una nueva época democrática, llegando a ser uno de los dirigentes más destacados del Partido de los Trabajadores, gracias al cual logró salir electo diputado para el período 1992-1996.

Las teorías del Teatro del oprimido y sus técnicas han generado gran controversia entre los críticos de teatro, estudiosos de Brecht y dramaturgos, por los conceptos que las sustentan y por las formas con que ha experimentado, la mayor parte de las cuales han sido también reconocidas como exitosas. También es necesario destacar que las mismas han producido un considerable impacto en muchos países, encontrándose nuevas aplicaciones tanto en países de Europa como en el mismo Estados Unidos, mientras se continúa su renovado desarrollo en América Latina (Ver un extracto de estas teorías en Anexo No. 9).

Gente de teatro de reconocido prestigio internacional ha opinado favorablemente sobre su trabajo teatral. Según el directo francés Jean L. Barrault, la importancia de Boal ha sido que ha podido encarar con éxito toda una pesada tradición teatral, haber logrado proponer una transformación del espectador y haber cambiado el espacio escénico cerrado en un espacio dramático abierto a la creación de nuevos contenidos y de formas de hacer teatro -tanto teóricas como prácticas. Con esto se sentaban las bases para el rescate de este arte para los oprimidos de todo tipo y que viene a continuar y avanzar sobre muchas de las propuestas de Piscator y Brecht.

Por todo lo dicho, Augusto Boal se ha ganado un merecido lugar en el teatro universal y, tal como lo ha señalado el crítico George Wellarth (1979), es el primer teórico del teatro que ha resuelto el problema de escribir drama como experiencia significativa en el contexto de la vida social, “sus logros son tan importantes, tan originales y tan decisivos que

no tengo duda en describir a este libro -el del Teatro del oprimido-, como la obra teórica más importante del teatro en los tiempos modernos” (p.36), y en este sentido podría ser comparado con las innovaciones de Stanislavski o Grotowski, teóricos orientados esencialmente hacia el actor, o de Artaud que también intentó formular una teoría del teatro, o mejor dicho, de usar el teatro como un medio para comunicar una filosofía de la vida y para mejorar una cultura que se impone a la naturaleza humana.

José Ignacio Cabrujas (Venezuela)

En Venezuela, la figura más resaltante de esta tenencia fue José Ignacio Cabrujas (1937-1995). Sus inicios en el teatro se dan bajo dirección de Nicolás Curiel en el teatro de la Universidad Central de Venezuela (TU), en donde primero fue actor, interpretando el papel de Esref en la obra *Leyenda de amor* de Nassim Hikmet, en 1959. Ese mismo año también comenzó a actuar en diversos papeles en obras de Williams Shakespeare. En 1960, actuó en la obra *Pozo negro, El sombrero de paja italiano* y en *La ópera de los tres centavos* de Bertold Brecht, todas bajo la dirección de Curiel. Esta última actuación despertó su interés por Brecht, cuyas lecturas le darían sus primeras respuestas para encontrar un estilo que le permitiera alcanzar los propósitos artísticos y sociales que buscaba. Brecht también marcará el momento para sus reflexiones sobre el estudio del teatro en mayor profundidad, decidiendo en 1961 salir a estudiar el teatro europeo en el Piccolo teatro de Milán (Italia).

A su regreso, comienza su primer período como dramaturgo, con influencia brechtiana. Formó con su colega Román Chalbaud el grupo Arte teatral de Caracas, en donde producen la obra *Triángulo* (1963), escrita por ambos junto a Isaac Chocrón. Entre las obras que escribió en este tiempo están *Los insurgentes* (1956); *Juan Francisco de León* (1959);

Sopa de piedras (1960); *El extraño viaje de Simón el malo* (1961); *Días de Poder* (1961), también con la colaboración de Chalbaud; *Tradicional Hospitalidad* (1961); segunda parte de *Triángulo*; y *En nombre del Rey* (1963). En un segundo período, llamado de la transición, escribió las obras *Fiésole* (1967); y el monólogo *Testimonio* (1967), que marcarían su separación de Brecht y el encuentro con el contenido histórico y el de su preocupación por los problemas culturales y políticos de Venezuela.

La influencia de Brecht en Venezuela se extendería principalmente hasta mediados de los años ochenta, y la de la creación colectiva entre los años 1973 hasta mediados de los años ochenta, al igual que la de Dragún y la de Meter Weiss. También es posible constatar estas influencias en obras de César Rengifo, Gilberto Pinto, Rodolfo Santana en los años setenta, y en años más recientes, desde los ochenta a Luis Chesney, Ibrahim Guerra y Ugo Ulive.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD (1896-1948)

Artaud representó la síntesis del teatro experimental de la época. El había participado como actor en la obra *Ubu Rey*. Sus teorías dramáticas están recogidas en un libro denominado *El teatro y su doble* (1938), en donde expone las bases de su nuevo "teatro de la crueldad".

En principio, Artaud, luego de ver el espectáculo de las danzas balinesas, reflexionó que se oponía al teatro que se apoya completamente en el diálogo como medio de comunicación. Su propuesta retorna 'las características de un teatro mítico y mágico, especialmente expresado en lo que se denomina "puesta en escena", no en la dramaturgia, como lo expresa al decir que "la puesta en escena es lo que es el teatro, mucho más que la obra escrita o hablada" (Zalacaín, 1985, p.

37). Para él, el escenario posee un discurso propio, autónomo e independiente de las palabras o del lenguaje hablado. Todo lo que hay en escena debía dirigirse. "a los sentidos, en vez de ,ser dirigido principalmente a la mente como es el lenguaje de las palabras" (Ibid., p. 38).

Este lenguaje del escenario lo definió como "poesía de los sentidos", "poesía del espacio" y, consecuentemente, la comunicación debería ser de tipo visual, en la cual los elementos fundamentales a incluir serían la música, el baile, el arte plástico, la pantomima, la mímica, la gesticulación, la iluminación y el decorado. La gran propuesta de Artaud, en términos de tendencia estética, la constituye su idea de crear una metafísica del lenguaje hablado, con lo cual se refería a que:

el lenguaje exprese lo que no expresa ordinariamente... revelar sus posibilidades de producir un choque físico; dividir y distribuirlas activamente en el espacio; tratar con las entonaciones en una forma absolutamente concreta, restituyendo su poder de destrozar; así como también el de realmente manifestar algo... y finalmente, considerar el lenguaje como la forma de encantación" (Ibid., p. 37).

Artaud consideró al teatro como el doble de una realidad arquetípica, no de la realidad cotidiana y concreta. Para crear su teatro de la crueldad se inspiró en la experiencia balinesa, de gran difusión de gestos, expresiones no verbales y contenido psicológico. Pero el teatro de la crueldad no debe confundirse con las expresiones de sadismo, matanza, violencia u horror. Para él significaba choque o emoción, es decir, crueldad en el plano mental o intelectual. De esta forma, la escena debería adquirir poderes exorcistas que actuaran sobre el hombre interior. El hombre debía encontrarse a sí mismo y así resumir su posición en la vida.

Según Artaud, los personajes de una obra debían sustentarse en las figuras primitivas de los jeroglíficos,

empleando máscaras simbólicas y vestidos con trajes rituales. Se presentarían imágenes de monstruos, dioses míticos, gigantes o reducidos, tomados de textos antiguos o sagrados, como puede observarse en su Primer Manifiesto (Ver texto completo en Anexo No. 10).

Basado en la experiencia histórica del arte y la literatura, Philip Hallie (1969, pp. 22-159) conceptúa la crueldad según el siguiente decálogo:

1. La crueldad es la mutilación de un modo de vivir.
2. Hay una relación de poder e impotencia, de agresividad y pasividad.
3. La diferencia entre el poderoso y el impotente no es simplemente parte de sus personalidades, sino de la situación misma en que se hallan.
4. La situación es de dominio: el victimario persiste en limitar la libertad de movimiento de la víctima.
5. El verdugo tiene que secuestrar, aislar a la víctima y disponer del tiempo para el proceso de victimización.
6. Le es importante al verdugo, no sólo el dolor que causa, sino también la autoridad o dominio que ejerce sobre la vida de su víctima.
7. Un proceso que termina con el horror, muchas veces empieza con bondadosas intenciones.
8. La cara de la víctima es el foco central. La crueldad institucional cubre la cara de la víctima.
9. La crueldad tiene tres participantes: uno fuerte, uno débil y uno desconocido,
10. La antítesis de la crueldad no es la bondad, es la libertad.

Tal vez, una de las obras más características de este teatro en Latinoamérica sea *La noche de los asesinos* (1964) del cubano José Triana, que se sitúa en el sótano de una casa de familia cubana, en la cual tres jóvenes ensayan cómo matar a sus padres, la escena utiliza una técnica del juego en la cual se procede según ritual, turnándose cada uno de ellos para repetir el ensayo de la muerte, asumiendo en cada caso los roles de

sus padres, vecinos, policías que van representando a las instituciones sociales básicas de su sociedad que les es adversa.

La crítica general es el estancamiento de su particular mundo (su país), y en donde no se precisa el momento histórico en que ocurre esta situación lo que la otorgó un tono aparentemente universal, y aunque algunos ingenuamente podrían pensar que se trataba de la época de la dictadura de Batista o la etapa colonial española, la misma alta dirigencia política revolucionaria reaccionó censurándola por considerar que la crítica iba dirigida al estado fidelista, y que el padre a quien se ensayaba matar era su líder Fidel Castro. En resumen, la pieza aborda el problema desde una perspectiva ritual, con intercambio de roles entre sus personajes para lograr un mismo fin, plena de violencia y situaciones de crueldad, su tono universal fue un reconocimiento a la naturaleza polisémica y eufemística de la obra, y su significado no deja de ser político, alegórico y de exploración del vacío generacional que se experimenta en su país.

EL EXISTENCIALISMO

Además del surrealismo, otra de las tendencias que tendrá gran influencia en el teatro latinoamericano y, muy especialmente en el teatro del absurdo, la constituirá la corriente existencialista.

El existencialismo tiene entre sus creadores a Soren Kierkegaard (1813-1955), Martin Heidegger (1889-1976), Jean Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960). Para A. Hinchliffe (1969) éste apunta principalmente hacia la oposición entre lo que denomina "la sinceridad y la mala fe", es decir, entre la realidad del mundo y el pretender que las cosas no pueden ser de otra forma.

El título de la primera, novela de Sartre, *La Náusea* (1938), plantea que en esencia el ser no es nada y, que por lo

tanto, se encuentra libre para tomar decisiones. A partir de aquí comenzará a replantear el concepto de situación dramática centrada casi exclusivamente en la libertad del individuo, derivando en la llamada situación límite, que sería las que recoja su idea central de intriga. No es una crítica al teatro psicológico, de emoción, sino que la ve como integrada, subordinada a ella, para lo cual en su teatro intenta suplantar los conflictos interiores por los conflictos de derechos humanos, de deberes, porque para él pasión por sí misma no existe en el teatro, subyace en ellos y aparece cuando son agraviados. De esta forma, una situación límite se definiría como aquella que hace emerger limitaciones en el personaje en su comportamiento normal frente al conflicto de libertad que confronta, lo cual los sobrepasa, hace crisis, y lo lleva a tomar decisiones siempre cruciales, forzosas, irrevocables, de vida o muerte para mantener su libertad.

Otro de estos pensadores, que también tuvo influencia en el teatro moderno fue Albert Camus, quien en su ensayo *El Mito de Sísifo* (1942), en donde se emplea por primera vez la palabra absurdo, aunque allí no se plantea una base filosófica para ese movimiento, enumera los obstáculos que hacen irrelevante cualquier forma de actividad racional, inclusive la existencial. De acuerdo con Camus, las limitaciones de la vida no pueden ser alteradas ni sus contradicciones resueltas, por lo que propone la “aceptación lúcida” de la situación: amar la vida y vivir con el conocimiento de que la vida es incomprensible.

Aunque los filósofos existencialistas discrepan grandemente entre sí, existe entre ellos una identidad básica de principios que es la que posibilita su autonomía intelectual. Estos principios básicos los reúne Tristán D'Athayde (1951, p. 23) en lo que denomina “el decálogo del existencialismo”, en el cual se plantean los siguientes aspectos:

1. Primacía de la existencia sobre la esencia.

2. Primacía de lo concreto sobre lo abstracto.
3. Primacía de lo particular sobre lo general.
4. Primacía de la acción sobre el pensamiento.
5. Primacía de la presencia sobre la ausencia.
6. Primacía del temperamento sobre la razón.
7. Primacía de lo indefinido sobre lo definido.
8. Primacía del arte sobre la ciencia y la filosofía.
9. Primacía del absurdo sobre la lógica.
10. Primacía de lo temporal sobre lo eterno.
11. Primacía de la angustia sobre la paz.
12. Primacía de lo contingente sobre lo necesario.

El abandono irreductible de la existencia en el universo, el abismo que se separa entre lo finito y lo infinito, o bien la nada en la cual está sumergido todo ser -y de la cual, además, proviene-, determinan una angustia radical e intensa que define enteramente la vida del hombre. Pero la existencia, luego, puede enfrentar su desamparo, su humillación, su temblor abismal, y sólo así llega a ser una existencia auténtica, una existencia que marcha consciente y tranquila hacia su verdadero destino: la muerte, el retorno definitivo a la nada.

EL TEATRO DE LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

Otro de los autores modernos que ha tenido también influencia en el teatro moderno fue Luigi Pirandello, especialmente en lo relativo a las ideas. Sus temas dominantes, dados por la duplicidad de la personalidad y la relatividad de la verdad, entregan una visión pesimista y un acentuado sentido del absurdo que cautivaron a su audiencia y le dieron fuerzas a la renovación del teatro moderno.

Su obra más importante, *Seis personajes en busca de autor* (1921), producida por Pitoeff en Francia, influyó notablemente en la escena francesa, especialmente en lo relacionado con el juego escénico entre realidad e ilusión y la tragedia que lleva implícita la técnica del teatro dentro del teatro.

Una vez que los personajes convencen al director de que su historia merece ser representada en escena, se produce como resultado el que los actores se ven limitados, porque ellos sólo pueden "actuar", mientras que los personajes "viven" la realidad en la escena. La pieza termina en medio de una total confusión y caos, sin saberse si la muerte del niño al final fue ficción o realidad.

La obra produce un cambio profundo en las estructuras dramáticas del drama al plantear los distintos planos de la realidad y un humorismo insólito, su quebrantamiento del orden lógico de las cosas, una novedosa coherencia y una fuerte crítica al realismo-naturalismo que de una vez se integraron al teatro moderno (Ver Anexo No. 11).

En síntesis, la influencia -de Pirandello viene dada por la presentación de nuevos factores de renovación dramática, como lo fueron el desdoblamiento de realidades en escena, la multiplicidad de personalidades, la relatividad de la verdad y el sentido trágico que él encuentra en la técnica del teatro, en el teatro.

En Buenos Aires, el estreno de *Seis personajes* en 1922 y las dos visitas que Pirandello efectuara en 1927 y 1933, acrecentaron su influencia en el Río de la Plata, y su influencia se ha ilustrado en autores como Agustín Cuzzani y Mario Bendetti. El premio Nobel que se le otorgó en 1934 expandió este influjo al resto del continente. En México, al grupo de autores renovadores de los años treinta se les denominó inicialmente "los pirandelianos", que luego se llamaría "Siete autores", especialmente en los autores Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rafael Solana.

Como lo han señalado muchos críticos, Pirandello fue una "fuerza renovadora" que contribuyó a la madurez escénica continental, particularmente en el Río de la Plata (Neglia, 1985, p.64). Muchos estudiosos del teatro rioplatense han hecho

hincapié en aclarar que el movimiento del “Grotesco criollo” que se inicia en 1923 con la obra *Mateo* de Armando Discépolo y seguido por Francisco Defillipis y por Juan Carlos Ghiano, tendría alguna relación con el movimiento italiano del “grotesco” de Chiarelli y Pirandello, sin embargo, como expresa Sandra Cypess (1995), lo de estos autores fue una respuesta particular y única derivada de las condiciones de su medio en los años treinta, la que posteriormente tendría sus propios seguidores en autores como Osvaldo Dragún, Ricardo Talesnik y Griselda Gambado, que escribieron piezas sustentadas en la realidad de su pueblo, anti-burguesas, incorporando elementos del sainete criollo, lenguaje y situaciones populares, cuyo único propósito era el de entretener. El grotesco criollo no romantizó la vida de los pobres, sino que mostró un mundo en conflicto y crisis en el cual los mitos tradicionales del orden dominante no pueden mantener el equilibrio social.

EL TEATRO DEL ABSURDO

De este gran abanico de tendencias teatrales resurgirá el teatro del absurdo. Explica Daniel Zalacaín (1985), que bajo la clasificación del teatro del absurdo se unifica gran parte de la escena moderna que "toma al absurdo mismo como forma de expresión".

El centro del movimiento del absurdo se radicó en París y a sus autores también se les conoce como la Escuela de París. Estos son autores de diferentes países que se radicaron en dicha ciudad y que solían escribir en francés. Las figuras centrales y de las que más adelante se harán referencias más concretas sobre sus aportes escénicos, la constituyen, entre otros, Samuel Beckett, de origen irlandés; Arthur Adamov, de origen ruso; Eugene Ionesco, de origen rumano; Jean Genet, de origen francés, Harold Pinter, inglés, y Fernando Arrabal, español. A todos ellos los une un enfoque dramático estructural similar,

basado en la incomunicación, el sentido de la enajenación, la soledad y el aplastamiento, vale decir, todo lo relacionado con la angustia metafísica que padece el hombre moderno europeo.

Para muchos de sus estudiosos, el teatro del absurdo no es el resultado de un fenómeno aislado, sino que en su desarrollo absorbe influencias de todas las tendencias renovadoras del teatro, aunque en especial del mundo intelectual parisino de los años cuarenta y cincuenta y, particularmente, del existencialismo. De esta forma, el absurdo de las relaciones humanas es considerado un concepto central en el teatro de vanguardia. Y, tal como indica George Wellwarth (1974), apareció primero en forma casi inconsciente, de modo irreflexivo e inconsciente por el surrealismo y el Dadá, también en Jarry fue recogido y sostenido, pero sólo parece recibir una formulación básica más coherente con Camus.

Por su parte, Martin Esslin (1966), principal estudioso del absurdo, dice que las bases del teatro expresionista serían fundamentales también para entender este movimiento, ya que "comparte la tendencia a proyectar las realidades interiores y objetivar pensamiento y sentimiento" (p. 279); en este sentido, Strindberg, precursor del expresionismo, marcó las líneas que luego seguirían varios autores alemanes. Esslin cita a Yvan Goll (1891-1950), dadaísta, como perteneciente a la tradición del absurdo -a su vez, influido por Jarry y por Apollinaire-.

En el ensayo de Camus, *El Mito de Sísifo* (1955), éste no intentaba escribir una filosofía, sino describir la sensación de absurdidad que podría sorprender a cualquier hombre en cualquier hora. Dicho estado lo define como:

Un mundo que puede ser definido, aun con malos argumentos, es un mundo familiar. Pero, por otra parte, en un universo súbitamente despojado de ilusiones y de luces, el hombre se siente ajeno, un extraño. Su exilio no tiene remedio puesto que está privado de la memoria de un hogar perdido o de la esperanza de una tierra

prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su puesta en escena, es propiamente el sentido del absurdo" (Ibid., p. 5).

Sin embargo, para Esslin (1961) hay una diferencia entre el teatro del absurdo y el del existencialismo, que viene dada por el esfuerzo que realizan los primeros por integrar fondo y forma, y por el hecho de que, para los existencialistas, el absurdo es un tema y no una forma de expresión, como lo señala al expresar que: "Sartre y Camus presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras que el teatro del absurdo va más allá y trata de lograr una unidad entre sus supuestos básicos y la forma en que se expresa" (p. 15).

Desde el punto de vista teatral, las piezas de estos autores llamaron poderosamente la atención, por cuanto se separaban de lo que hasta ese entonces se presentaba en los escenarios europeos. Esto fue así porque lo que allí se acostumbraba a presentar era lo que se denomina "la pieza bien hecha", es decir, un obra en la que sus personajes están bien contruidos, son convincentes y motivadores, aspecto que las obras del absurdo difícilmente poseen, llegándose incluso a casi no reconocer a seres humanos y a presentar acciones absolutamente desmotivadoras. Por otra parte, una pieza bien hecha entretiene por sus agudos parlamentos y su diálogo que se desarrolla en forma lógica, en cambio en algunas de las piezas del absurdo el diálogo parece haberse degenerado hasta hacerse no entendible y sin sentido.

Una pieza bien hecha en su estructura tiene un comienzo, medio y final en donde todo lo planteado se cierra nítidamente, lo que en el absurdo nunca se da, comenzando estas obras en un punto arbitrario y así mismo parecen terminar. Sin embargo, aún así estas piezas "funcionan" teatralmente, tienen un efecto, consiguen la fascinación de sus audiencias.

Si los criterios del teatro tradicional no parecen aplicables a estas obras, esto debiera buscarse en la definición que presentan sus objetivos y en la forma en que utilizan los distintos medios artísticos. En suma, se valen de una nueva "convención" teatral. De ahí que tenga poco sentido rechazar, por ejemplo, una pintura abstracta porque carece de perspectiva o de un motivo temático, o rechazar a *Esperando a Godot*, porque no tiene un tema preciso o carece de una intriga o diálogo lógico. Y es que, en *Godot*, Beckett no intentaba contar una historia, tampoco quería que la audiencia se fuera a sus casas conociendo la solución al problema planteado. No había, entonces, que reprocharle lo que él nunca se había propuesto. La clave estaría entonces en buscar lo que él intentó hacer.

Sin tratar de entrar en nuevas discusiones o buscar más teorías, se puede expresar, como lo señala Esslin (1965) que, simplemente las preocupaciones de estos autores estaban concentradas en un sólo aspecto: expresar su visión del mundo lo mejor que pudieran, porque como artistas sentían una irresistible urgencia de hacerlo.

A pesar de esto y, tal como ya se ha dicho, existen entre estas obras factores básicos comunes que las hacen similares y que pueden llegar a constituir modelos referenciales para estudiar a este teatro. Estos factores van desde el clima intelectual que prevaleció en la época de su aparición, ampliamente reseñado ya, del que se estima que difícilmente ningún artista puede escapar, hasta influencias estéticas comunes, similares raíces y tradiciones compartidas.

Por estas razones, el mismo término de "teatro del absurdo" debiera ser entendido como una síntesis intelectual de un patrón complejo de aproximaciones, métodos y convenciones de premisas artísticas y filosóficas, conscientes o inconscientes, y de tradiciones comunes que compartieron (Esslin, 1961). Así, este nombre obedece a una necesidad práctica que ayude a su comprensión, aunque no explique sus

bases y fundamentos. Por ejemplo, Adamov escribió numerosas obras que son típicas del teatro del absurdo, pero luego, a partir de 1955, él mismo rechazó conscientemente este estilo para dedicarse a escribir según convenciones más realistas, comprometidas y en un claro estilo épico brechtiano; pero aun estas últimas obras contienen elementos del absurdo (utilización de símbolos o de guiñoles, como lo hace en *Primavera-71*).

En relación con lo que se ha denominado la "convención" del teatro del absurdo, se podrían señalar las siguientes, tomadas de las observaciones de diferentes obras de este estilo.

En primer lugar, se puede señalar la idea de poner en escena una situación que es un sueño -muy practicada por Eugene Ionesco- y en un sueño las reglas del teatro realista no aplican. A su vez, los sueños no evolucionan en forma lógica, sino por asociaciones. Los sueños tampoco comunican ideas, sino que lo que se forma es una "imagen poética". Estas imágenes ambiguas son las que proveerán una infinidad de significados, una a una y todas al mismo tiempo. Por esto, no tiene sentido preguntarse qué es lo que significa la imagen de un sueño.

Por otra parte, estas ideas podrían evocar el creciente potencial intelectual de errores del pasado o culpas de antaño, de amores vanos o de la muerte de afecciones o demonios malignos que crecen con el tiempo. La imagen las puede presentar por separado o todas a la vez, lo que da una idea del poder poético que ellas poseen.

Aunque no todas las obras del absurdo están sustentadas en sueños -algunas de Edward Albee están ancladas fuertemente a la realidad, como la *Historia del Zoo*-, la mayor parte de ellas utiliza estas imágenes poéticas como centro de interés. En este sentido, mientras las obras del teatro con convención tradicional se preocupan por contar, una historia o

dilucidar un problema intelectual, y esto puede verse como una forma narrativa o discursiva de comunicación, las obras del absurdo están principalmente preocupadas por transmitir una imagen o un patrón complejo de ellas y son ante todo formas poéticas.

Los pensamientos narrativos o discursivos se construyen de manera dialéctica y conducen a resultados concretos bajo la forma de mensajes finales, por ello es que son dinámicos y se mueven por líneas de desarrollo bien definidas. La poesía, en cambio, se preocupa de presentar sólo ideas centrales, atmósferas o modalidades del ser y son esencialmente estáticas.

En segundo lugar, esto no significa que el absurdo carezca de movimiento, el que a veces se hace inexorable, presentándose en la presión que entrega el siempre creciente corpus del tema de que se trata. Mas, la situación de la obra permanece estática y el movimiento que se observa es el del desenvolvimiento de la imagen poética. Mientras más ambigua y compleja sea esa imagen, más intrincado e intrigante será el proceso de su revelación. Esto es lo que explica que una obra como *Godot* pueda generar tanto suspenso y tensión dramática, a pesar de ser una obra en la que literalmente no ocurre nada y pensada para expresar precisamente que nunca ocurrirá nada en la vida humana. Es sólo al final y, luego que ha terminado la obra, que se puede captar el patrón total de la imagen poética compleja que se ha confrontado. Si en la convención del teatro tradicional la acción va del punto A al punto B y el público se pregunta con insistencia "¿qué va a pasar ahora?", aquí se tiene una acción que consiste en el gradual desenvolvimiento de un patrón complejo que no tiene puntos de referencia y en el que la audiencia esta vez se pregunta "¿qué es lo que se está viendo?" (Esslin, 1961).

En tercer lugar, el hecho de que los dramaturgos comiencen a utilizar imágenes, complicando la trama y

haciendo difícil sus definiciones convencionales, se debería a que estos autores ya no creen en el uso de esas convenciones -tan directas y claras-. Ellos, en realidad, están profundamente preocupados por expresar esa sensación de asombro, de incompreensión, de desesperación, de falta de cohesión y de sentido que ven en el mundo. No tienen la más absoluta fe en la existencia de un universo tan racional y perfectamente ordenado como parece presentarse. Una forma de hacer teatro convencional debe estar sustentada por una clara y definida creencia en algo, por mantener una escala de valores estables y por una visión del mundo más bien ortodoxa, bien sea ésta religiosa o política. Esto lleva implícito el creer en la bondad y en la perfección del hombre -como en Ibsen, por ejemplo- o como lo traslucen las comedias de salón, una aceptación inconsciente de un statu quo moral, religioso o, político. En suma, la obra tradicional parte del supuesto de que el mundo tiene sentido, de que la realidad es concreta y segura de que todo es más o menos claro y que todo tiene un final nítido. Por el contrario, las obras del absurdo expresan un sentido de shock ante la ausencia y pérdida de tan claros y bien definidos sistemas de valores y creencias.

En esto casi no hay dudas de que la desilusión causada en el absurdo es una característica de la época en que les ha correspondido vivir. Los fundamentos sociales y espirituales de tan gran colapso de valores y creencias son múltiples y complejos. La pérdida de la fe religiosa, que comenzara con el Iluminismo, tiene un momento de plenitud con Nietzsche cuando éste habla de "la muerte de Dios", a fines del siglo pasado y como ya se vio al inicio del capítulo. La quiebra de los valores liberales que creían en un decidido progreso social, que se produce con la Primera Guerra Mundial. La desilusión en los cambios radicales en las sociedades que predecía Marx, luego que se instaura en el poder Stalin y convierte a la Unión Soviética en una dictadura. El resurgimiento de la barbarie, los

asesinatos masivos, el genocidio que traen consigo Hitler y la Segunda Guerra Mundial en Europa y sus consecuencias que esparcieron un vacío espiritual por las sociedades de Europa y de los Estados Unidos. Esta visión, para un artista de mitad del siglo veinte, implicó que el mundo había perdido sentido, significado y que ya nada tenía razón de ser. El universo entonces pareció ilógico y aterrador, incierto, sin esperanza y con sus fundamentos destruidos, en una palabra, absurdo.

En cuarto lugar, se debe puntualizar que lo último señalado conduce inevitablemente a un cuestionamiento de los instrumentos reconocidos para efectuar la comunicación, esto es, el lenguaje. En consecuencia, el teatro del absurdo se preocupa en gran forma de efectuar una crítica al lenguaje, de atacar fuertemente todas aquellas formas de lenguajes fosilizados, carentes de sentido. En *Godot*, por ejemplo, Beckett parodia y se mofa del lenguaje, de la filosofía y de la ciencia, en el famoso discurso de Lucky, aunque también se puede señalar el caso de Harold Pinter, que por el contrario reproduce muy fielmente la conversación entre ingleses y a través de la cual muestra que en la charla diaria hay carencia de lógica y de razón de ser, que no tiene sentido alguno. En este punto, Esslin plantea que el absurdo alcanza un alto grado de realismo y que muestra que la conversación diaria es en realidad absurda y sin sentido, por lo que sería entonces no realista el teatro convencional con su diálogo aparentemente lógico y racional, o dicho de manera inversa, en un mundo absurdo, el teatro del absurdo es el más realista, el que mejor lo muestra y reproduce con acuciosa realidad.

En quinto lugar, se debe considerar que el teatro del absurdo, aunque novedoso y revolucionario, hace uso de una nueva combinación de numerosas tradiciones teatrales y literarias, algunas muy antiguas, que deben ser conocidas para tener una mejor comprensión del mismo. Estas formas, en general, son las siguientes: la tradición de los mimos de la

Grecia Antigua y de Roma, la Comedia del arte del renacimiento italiano y las formas del teatro popular representadas por la pantomima, los musicales (se refiere al Music Hall inglés), a la poesía tradicionalmente carente de sentido, a la literatura de horror y de pesadillas, al teatro alegórico y simbólico de la Edad Media europea, a los personajes de locos y bobos de la escena isabelina e, incluso, al teatro ritual en donde se mezclan religión y drama. Por eso no se puede considerar una casualidad que Jean Genet en sus obras vuelva a la utilización de los elementos rituales y a la misma misa en sí para hacer su teatro, lo que después de todo son poderosas imágenes poéticas de eventos arquetípicos que vuelven a la vida a través de una secuencia de acciones simbólicas.

Es en este punto también en donde se produce el enlace con autores previos que forman parte de la historia del absurdo, como lo puede ilustrar Strindberg, quien avanzó desde un naturalismo fotográfico hacia formas cada vez más expresionistas que representaban sueños, pesadillas u obsesiones, las novelas de James Joyce o de Frank Kafka. Por otra parte, el teatro del absurdo también se inspiró en el cine silente de humor cruel y parecidas imágenes, que como las del pequeño Chaplin o las del estoico rostro de piedra de Buster Keaton han llegado hasta Becket e Ionesco.

De la misma forma, puede aquí recordarse lo dicho antes, en este mismo capítulo, en el sentido de que el absurdo recibe directas influencias de los dadaístas y surrealistas y de todas las vanguardias parisinas que vienen desde Jarry, pasando por Apollinaire, Brecht en sus primeras épocas, Artaud, Vitrac y de directores influidos por el teatro de la crueldad como Barrault.

Finalmente, podría expresarse que desde el punto de vista del absurdo, tal vez haya más realidad humana en las imágenes grotescas y extravagantes de estos autores que en

muchas de las piezas convencionales que son una copia superficial de la vida. Su realismo es más bien psicológico, en profundidad, que explora el subconsciente humano en vez de describir la apariencia externa de su existencia. Su pesimismo o desesperación no son, sin embargo, su única expresión final; aunque, ciertamente, atacan la conformidad religiosa o política y toda clase de ortodoxia, su ánimo parece ser el de impactar a su audiencia y de enfrentar la dura realidad de la situación humana.

Pero, como señala Esslin (1961), el desafío que lleva implícito su mensaje no es el de la desesperación, sino el de aceptar la condición humana tal cual es, como totalidad, con todos sus misterios y absurdidad y asumirla con dignidad, nobleza y responsabilidad, precisamente, porque es difícil dar una solución a los misterios de la existencia humana. La búsqueda de tal solución puede ser dolorosa, pero emprenderla dejará una sensación de alivio y de libertad. Tal vez sea por ello que, en última instancia, el teatro del absurdo no provoque lágrimas de desesperación, sino la risa propia de la liberación.

La complejidad de tendencias que han predominado en el teatro continental hace difícil estudiar algunas que como la del teatro del absurdo parecen haber constituido una de las más importantes de su escena contemporánea. En Latinoamérica, el movimiento del teatro del absurdo se constituyó como un movimiento amplio, poco estructurado en sus fines y que desde un principio se atuvo más bien a temas existenciales hasta evolucionar a lo que Daniel Zalacaín (1985) denomina "*absurdistas*", expresión con la que designa a los seguidores del absurdo en el continente.

A partir de los años cincuenta, muy especialmente durante la década del sesenta, y hasta los setenta, América Latina vio emerger el teatro del absurdo junto al sistema brechtiano del teatro político.

Los comienzos del absurdo en el continente, sin

embargo, pueden ubicarse en 1948; año en que aparece publicada la obra *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, -representada en 1957-, primera pieza con rasgos absurdistas en el mundo. Piñera experimentaba con el absurdo ya en los años cuarenta, antes de que se representara *La cantante calva* de Ionesco, en 1950. Esta apreciación ha sido confirmada por el propio Piñera al expresar que:

No soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* (*Garrigó*) antes que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva...* Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en esta isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos" (Piñera, 1960, p. 15).

En relación con esta afirmación, se podría agregar, como bien señala A. Amstrong (1973) al comparar *Electra* de Piñera, con *Las moscas* de Sastre, que tanto para el primero como para el segundo, el teatro era un medio para proponer y promover valores, entre los cuales se encontraba el de la libertad, entendida como un concepto político, es decir, que se puede realizar a través de actos significantes. Es, sin mayor discusión, un llamado al compromiso con la vida política colectiva, principio estético que parece subyacer en gran parte de la literatura existencial y que, además, señala el sentido que tendrían las tendencias teatrales en el continente.

En sus ensayos sobre el teatro latinoamericano, George Woodyard (1969) sólo identificó a cinco autores absurdistas latinoamericanos, que son E. Ganó, G. Gambaro, V. Piñera, A. Arrufat y J. Díaz. Sin embargo, con el tiempo, esta lista ha aumentado incluyendo a nuevos dramaturgos como J. Triana, M. Villalta, C. Fuentes, E. Pavlovsky e I. Chocrón, J. G Núñez, entre otros, a quienes también se les reconoce haber escrito, al menos, una obra de esta tendencia. Aunque,

igualmente, que el absurdo fue considerado como una moda y que como tal, muchos autores lo tomaron de esta forma para luego abandonar sus ideas, que es lo que explica que haya tantos autores con al menos una obra de este estilo.

De la cronología de este movimiento se puede decir que cerca de 70% de las obras del absurdo en Latinoamérica se presentaron entre los años sesenta y setenta, luego de lo cual decae significativamente su influencia. Entre sus cultores, se debe destacar a Jorge Díaz (1930-2007), quien es históricamente es reconocido como el dramaturgo iniciador del movimiento en el continente, con la obra *El cepillo de dientes*, escrita a principios de los años sesenta (estrenada en Madrid en 1966), y que se convirtió en un modelo tanto por las ingeniosas técnicas utilizadas como por sus aportes doctrinales (Ver texto en Anexo No. 12).

El absurdo en Latinoamérica no se adhirió estrictamente al europeo, en el sentido de que dejó de lado aquellas ideas del pesimismo, la derrota y fracaso rotundo del individuo ante su contexto; asimismo, estos dramaturgos prefirieron innovar en las técnicas formales (como la erosión del lenguaje o con situaciones de juegos dramáticos); y, fue asociado inevitablemente al contexto político de los años sesenta y setenta del continente, que por lo grave y aterrador que fueron esas décadas de dictaduras militares, especialmente en los países del sur, terminó por evidenciar una realidad más absurda que la mostrada por el teatro, lo cual sin duda contribuyó a que en sus temática se incluyera una denuncia fuerte a esta situación social, a su decaimiento como corriente estética, y al abandono de la misma como ocurrió con Díaz que pasó a escribir obras políticas de emergencia para denunciar la dictadura chilena.

LAS NUEVAS TENDENCIAS DESDE LOS AÑOS OCHENTA

Las corrientes más nuevas que han emergido en el teatro latinoamericano están más bien referidas a propuestas de directores como las del Teatro pobre de Gerzy Grotowsky, del Teatro antropológico de Eugenio. Barba, del Teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, del dramaturgo Darío Fo y del teatro post dramático.

El teatro de Grotowsky surgió en el laboratorio teatral de Opole (Polonia) en 1959, para luego trasladarse a la Universidad de Wroclav en 1965, en donde se convierte en el Instituto de investigaciones del actor. Su director llamó “pobre” a esta forma de hacer teatro porque prescinde de casi todas las disciplinas que normalmente se utilizan en un montaje y, hasta cierto punto, del mismo texto, concentrando en el actor. Es, por tanto, un teatro pobre en el sentido de que se presenta desprovisto de todo elemento escénico, concentrando todo en el actor, asumiendo además un rol ascético y que va en la búsqueda de transmitir una nueva moral a una audiencia muy reducida, intimista, por lo que también se le conoce como un “teatro de transgresión”.

En su trabajo Grotowsky se ha planteado como centro temático el confrontar los grandes mitos de la humanidad y al igual que Barba, en su teatro el actor es algo así como una persona sagrada, de compleja y completa integridad y totalidad. En sus producciones, que pueden tomar años de preparación, se persigue el “acto total”, el “mostrarse desnudo arranca la máscara de la vida cotidiana” (cit. por Perales, 1989, p. 29). En Latinoamérica se ha tratado de tomar esa preparación intensa el actor y el sentido de pobreza material lo que se adecuaba perfectamente a las condiciones económicas de las limitadas producciones continentales.

Barba, quien colaboró con Grotowsky en Opole, en 1965 fundó el grupo Odin Teatrer en Noruega. Ha hecho

extensas giras por Latinoamérica desde 1978. Originalmente su sistema de formación lo denominó “tercer teatro” o “islas flotantes”, y es un teatro pobre y marginal hecho por actores sin preparación actoral alguna pero que se dedican por entero a esta labor. Se presentan en sectores urbanos alternativos, accesibles, y acomodan la técnica preparación de las obras al lugar y al ambiente social en el que se presentarán. Aquí el actor hace de todo: baila, canta, es mimo, es músico y acróbata, prestando especial atención a las relaciones intergrupales y a su mejoramiento artístico, razón por la cual ha tenido receptividad en Latinoamérica, muchas veces sin saber que se siguen sus lineamientos. Esta es la razón por la que se habla de antropología, teórica y práctica, en el sentido de romper o alterar las barreras entre naciones y grupos. Barba afirma que es una ciencia porque estudia los principios actorales que se relacionan con su estado físico y nervioso en condiciones diferentes a sus formas habituales, para lo cual utiliza sólo trabajo, ejercicios y disciplina. Grupos como el Cuatrotablas de Perú, el Inyáj de Argentina, La rueca de México y otros, han adoptados este método de trabajo.

Por su parte, Tadeuz Kantor logró notoriedad con su producción *La clase muerta* (1978), presentada en un Festival de Caracas, en donde se exhibe su estética denominada “el teatro de la muerte”, en la que el escenario es un cementerio y los actores son personajes moribundos o ya muertos, todo debido al ambiente que se vive en el globo. La muerte es el principal motivador o renovador de la vida, debido a que la conciencia ante la vida llega al mismo tiempo que la de la muerte. En resumen, Kantor parece decir que el ser humano vive con la espada de Damocles que se hace llevadera sólo por las estrategias mentales y pragmáticas que las disimulan u ocultan, de aquí procede esta reflexión que Kantor demanda del espectador.

La agudas obras de Darío Fo así como sus sutiles

representaciones junto a su esposa Fanca Rame, no muy conocidos en Latinoamérica, han llevado una nueva visión del teatro popular, satírico, perspicaz, especialmente con lo religioso, con ideología de la nueva izquierda europea, agota muchas de las técnicas de actuación y dirección, su intención de afirmar el espectáculo como centro de un juego dramático y experimental permanente, al no quedar atrapado en ninguna de sus temáticas sino que las proyecta con absoluta libertad e imaginación, con lo cual no hace sino confirmar su profundo sentido de vanguardia.

El teatro post-dramático, de acuerdo con lo expresado por Hans-Thies Lehmann (1999), viene a reunir un conjunto de propuestas que, no sin dificultades conceptuales, da cuenta de una pluralidad fragmentaria del teatro contemporáneo, opuesto a aquella visión wagneriana del teatro total y se diría que más bien rechazan aquella idea al integrar elementos de la plática, música, danza y coreografías, cine y multimedias, performances y nuevos medios, además de los procesos creativos normales del drama. En esto se recurre a retomar las ideas de Artaud como fuente de inspiración: una escena de la crueldad más las expresiones gestuales y vocales del actor que lo alejan de lo mimético, alejándose de la primacía del texto aun cuando éste puede existir. Igual sucede con Tadeusz Kantor con su teatro de la muerte, de máscaras y de restos del exterminio, cuyas innovaciones formales lo han hecho eliminar completamente los paradigmas del teatro debido a su propuesta de una mimesis estructural de guerra, inédita, como se muestra en su obras *Wielopole* (1980).

Esto se podría resumir diciendo que desaparece la triada drama-acción-imitación. De acuerdo con esto, las vanguardias históricas no escaparían de este modelo por cuanto al final de sus propuestas no escaparían de la mimesis dramática –aunqu discutible en el caso de los surrealistas.

En efecto, los vectores de reateatralización y de

autonomía del lenguaje y de la composición escénica datan de 1900, que es la fecha de entrada de las propuestas experimentales, cuando el teatro recurre a buscar sus propias posibilidades expresivas y comienzan a independizarse del texto. Vale decir, se concentra en su realidad teatral en detrimento de la representación del mundo. Es también el momento en que aparece el cine que muestra que la representación de la realidad humana se puede presentar con mayor fidelidad y eficacia. Es decir, que esta crítica y negación de lo dramático se inicia preliminarmente con las vanguardias históricas del siglo XX, pero especialmente con las que vendrían desde los años cincuenta en adelante, especialmente desde los años setenta.

Este es el momento en que comienza a estudiarse la teatralidad, tímidamente en sus inicios, como dimensión artística independiente del texto dramático en un proceso que maduraría a fines del siglo XX. Por esta razón, la terminología de este nuevo movimiento como vanguardia, teatro pop, teatro visual, performance, post-épico o concreto, no serían más que diferentes variantes de este teatro post-dramático, que se deben entender como relaciones polémicas con el modelo tradicional. Recuérdese que ya en 1972 Umberto Eco había situado al cuerpo humano como eje de la significación espectacular, a pesar que autores semióticos como Jorge Urrutia, Cesare Segre, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Carmen Bobes o Kart Spang, se mostraron reacios a aceptar un teatro sin texto, negándose a aceptar significación en espectáculos son texto. Al respecto, Antonio Sánchez Trigueros (2008) señala cómo la aparición del proletariado con la Comuna de París, “desgarra la unidad del lenguaje literario” colocando ante sí sólo dos opciones: el compromiso o la ruptura, es decir, los que van en busca de otro lenguaje más auténtico o los que intentan hacerlo desaparecer, silenciándolo, como fueron las propuesta de Jarry, Craig, Meyerhold, Artaud, Beckett, Handke, Maguy Marin,

John Cage, Bob Wilson o Pina Bush. Siempre será texto versus escena. Sánchez Trigueros plantea la escena centrada en el cuerpo del actor con lo cual “una episteme de la teoría teatral el siglo XX debe trazarse, sin lugar a dudas desde el cuerpo, objeto significativo en una serie textual que trasciende al teatro psicológico” (p.81), para lo cual en 1984 creó una propuesta para el II Festival de Teatro de Granada (España) que incita al espectador “coloca tu mente n el vacío”.

Lo que se encuentra en el fondo de todos estos movimientos no es otra cosa que una derivación de la crítica a la modernidad, en este caso a la forma tradicional de hacer teatro, en lo cual todos los factores que intervenían en el proceso teatral “explotan” y éste adquiere autonomía como puede ser el caso de las unidades de tiempo aristotélicas que para los efectos del espectador significa que el tiempo desaparece, no es un factor a analizar porque evoluciona conjuntamente con el drama (especialmente escrito), mientras que en teatro moderno los autores se preguntan qué es el tiempo, no fuera del drama sino como tema del mismo (Lehmann, 2008, p. 236). Entre estos autores modernos se encuentran además, Robert Wilson, Eimuntas Gruber, Richard Foreman, Richard Schechner, Wooster Group, Jerzi Grotovski, Eugenio Barba, Heiner Muller y Frank Castorf, el grupo La Fura del Baus, entre otros. En Latinoamérica este movimiento ha tenido en eco principalmente en Brasil, Colombia y Argentina, destacándose José Celso Martínez Correa, Gerald Thomas, Luiz Roberto Galicia o Renato Cohen, Teatro de Vertigem y Cena 11.

La entrada en la escena del teatro latinoamericano del teatro post-dramático ha sido muy controvertida. Movimiento que accede en los países muy desarrollados y, como señala Sandra Cypess (1995, p. 525), no parecen asentarse como una tendencia clara, y esto sería en parte por la preocupación de los dramaturgos continentales por los agudos problemas cotidianos

o contextuales, como la violencia, el abuso del poder, la corrupción, nuevos temas sobre los géneros y la ética, así como también la irrupción de la tecnología en la escena y la necesidad cultural de llevar educación a sus pueblos

Como palabras finales, se podría decir en términos generales, que la vanguardia en el teatro latinoamericano se ha ido desplegando no sin dificultades entre la complejidad de algunas polaridades como son las de la tradición–innovación, repetición-originalidad, influencias- adaptaciones, siempre en la búsqueda de resoluciones interesantes como ha señalado Theodor Adorno (cit. por Herreras, 1996, p. 39), al decir que las vanguardias “pretenden ser un espejo del creciente desmoronamiento del sentido y del sujeto en la realidad”.

CRONOLOGÍA

AÑOS	CONTEXTO CULTURAL	TEATRO
S.XIX		
1867	Aparece publicado <i>El Capital</i> de Karl Marx	
1868	Se publica <i>Los cantos de Maldoror</i> , de Lautreamont (Uruguayo).	
1872	Se publica <i>El origen de la tragedia</i> de F. Nietzsche.	
1874	Primera exposición impresionista.	
1880	Se instala luz eléctrica en principales teatros de Europa (en 1849 ya la había utilizado la Ópera de París)	
1881	Aparece <i>El Naturalismo en el teatro</i> de E. Zolá.	Primer festival de Shakespeare en Stratford -on-Avon
1885	Muere Victor Hugo.	
1886		Se funda Compañía del Duque de Saxe-Meiningen.
1887		Se funda el Théâtre Libre por Antoine
1889		Se funda en Berlín el Freie Butne naturalista.
1890		
1893		Antoine publica libro <i>El teatro libre</i> .
1895	Hermanos Lumiere inventan el cinematógrafo.	Antoine pone en escena <i>La señorita Julia</i> de A. Strindberg.
1899	Primeros filmes de Melies. Charles Chaplin debuta en Londres	Appia publica <i>La puesta en escena del drama wagneriano</i> .
S.XX		
1900	Aparece <i>La interpretación de los sueños</i> de S. Freud.	
1905		Gordon Craig publica <i>The Art of Theatre</i> .
1907		Se inaugura en Estocolmo el Teatro íntimo de A. Strindberg.
1908		G. Craig funda la revista <i>The Mask</i> .
1910		Se pone en escena Buchner en

1912		Alemania, por primera vez, Craig pone en escena <i>Hamlet</i> en Moscú.
1913		Jacques Copeau funda el Vieux Colombier.
1914	Se inicia la I Guerra mundial.	
1915	F. Kafka publica un relato escrito en 1912, <i>La metamorfosis</i> .	Copeau conoce a Craig y a Appia. Se publica el <i>Manifiesto del teatro futurista</i> por Marinetti.
1916		Meyerhold abre en Moscú su Estudio
1917	G. Apollinaire publica <i>Les Mamelles de Tirésias</i> .	
1918	T. Tzara. 1er. <i>Manifiesto Dadá</i> .	
1919	Gropius funda el Bauhaus.	
1920		E. Piscator funda su Teatro proletario. En Francia abre sus puertas el Théâtre National Populaire (TNP).
1921		B. Brecht escribe <i>Baal</i> y <i>Tambores en la noche</i> .
1922	J. Joyce publica <i>Ulises</i> .	
1923		G. Pitoeff pone en escena <i>Seis personajes en busca de un autor</i> de L. Pirandello.
1924	Aparece <i>Manifiesto del Surrealismo</i> .	
1925	Se publica <i>El proceso</i> de Kafka	K. Stanislavski publica <i>Mi vida en el arte</i> .
1927	En Berlín W. Gropius concibe la arquitectura del “teatro total”.	A. Artaud funda el Vitrac Théâtre Alfred Jarry.
1928	Se realiza en EEUU la primera transmisión en televisión de la obra <i>La flor en la boca</i> , de Pirandello	Piscator y Brech ponen en escena <i>El buen soldado de Chveik</i> .
	D.H. Lawrence publica <i>El amante de Lady Chatterley</i> .	
1930	Se suicida Maiakoski. Se introduce en EEUU el método de Stanislavski.	

1931	Se abre el Music May de Nueva York.	Se funda La barraca de Federico García Lorca.
1932		Primer Manifiesto de la crueldad.
1933	Numerosos dramaturgos y directores alemanes salen de Alemania al tomar Hitler el poder.	Okhoptkov escenifica <i>La madre</i> de Gorka.
1934	Jianov define el “realismo socialista” soviético.	
1938		Se publica <i>La formación del actor</i> de Stanislavski y <i>El teatro y su doble</i> de A. Artaud.
1946		Se funda la Compañía Renault-Barrault.
1947		Primer festival de Avignon. Se funda el Piccolo Teatro de Milán. Se funda el Actors Studio en Nueva York por E. Kassin, C. Crawford y R. Lewis. Se escriben: <i>La vida de Galileo</i> de Brecht, <i>Un tranvía llamado deseo</i> de T. Williams y <i>Las sirvientas</i> de G. Genet, que llega a A. Latina a fine de los años 50.
1949		Brecht y Helene Weigel fundan el Berlin Ensemble. Brecht publica <i>El pequeño organón para el teatro</i> . Se producen: <i>La muerte de un viajante</i> de A. Miller, <i>Coctail party</i> de T. S. Elliot, <i>Los justos</i> de A. Camus y <i>La isla de las cabras</i> de U. Betti.
1951		Jean Vilar dirige el TNP.
1954		Primer festival internacional de Paris (luego Théâtre des Nations).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcibíades, Mirla (1995). *El Cojo Ilustrado* en el proceso de la modernidad en Venezuela. Trabajo de Grado. Maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas, Universidad Simón Bolívar.
- (1989). “Presencia y permanencia de *El Cojo ilustrado*”. Suplemento Cultural de Últimas Noticias, 26 de febrero, pp. 10-11.
- Alvarado, Morella (2001). “Del Mont Gaudi al Valle del Ávila. Obra dramática de Uslar Pietri-1927/28”, *Revista Extramuros* N° 15, pp.227-247.
- Amstrong Mcless, A. (1973). “Elements of Sartrean Philosophy en *Electra Garrigó*”. *Latin American Theatre Review* 7/1, pp. 5-11.
- Apollinaire, Guillaume de (1946). *Les Mameles de Tirésias*. Paris. Ed. Du Belier.
- Ayala Michelena, Leopoldo (1950). *Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena*. Caracas. El creyón.
- Azparren G. Leonardo (1996). Documentos para la historia del teatro en Venezuela, Caracas. Monte Ávila.
- Barrios, Alba Lía. (1997). “¿Nada antes del cuarenta y cinco?”. En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Ediciones ITI-UNESCO, pp.20-141.
- Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. (1997). *Dramaturgia venezolana de siglo XX*. Caracas. Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- Belrose, Maurice (1999). *La época Modernista en Venezuela (1888-1925)*. Caracas. Monte Ávila.
- Berenguer Ángel (2007). “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. *Teatro* (Segunda época) No. 21, pp.13-30.
- Bilbao, Alicia (1989), “El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización”. Suplemento Cultural de Últimas Noticias. 26 de febrero, pp. 4-5.
- Boal, Augusto (1986). *Teatro de Boal*. Sao Paulo. Ed. Huitec.
- (1980). *Teatro del Oprimido*. Vol.1 y Vol. 2. México: Ed.Nueva.
- (1974). *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires. La Flor.
- Blanco, Andrés Eloy. (1960a). *Tierras que me oyeron*. Venezuela. Ed. Cordillera.
- _____ (1960b). *La Juanbimbada*. Venezuela. Ed. Cordillera
- _____ (1960c). *Teatro*. Venezuela. Ed. Cordillera

- _____ (1960d). *El árbol de la noche alegre*. Venezuela. Editorial Cordillera.
- _____ (1997). *Obras de teatro inéditas*. Comisión Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Bello. Caracas. Talleres Gráficos del Congreso de la República.
- Brecht, Bertold (1964). *Brecht on theatre*. UK. Methuen.
- Bretón, André (1924). “Primer manifiesto del surrealismo”. En: André Bretón (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrini.
- (1928). “Segundo manifiesto del surrealismo”. En: André Bretón (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrini.
- Carrera, Liduvina (2001). “La estética modernista en la dramaturgia de *El Cojo Ilustrado*”. *Boletín Universitario de Letras* (CIILL, UCAB) No. 6, pp.105-139.
- Caute, David (1971). *The Illusion. An Essay on Politics, Theatre and the Novel*. UK. Andre Deutsh Ltd.
- “Charla sobre teatro” (1935). En: Federico García Lorca (1980). *Obras completas*. Madrid. Aguilar, pp. 1214-1217.
- “Charloteo”. En: Grases, Pedro (1944). *1894-1944 En el cincuentenario de Cosmópolis*. Selección de artículos doctrinales. Caracas. Ed. del Instituto Pedagógico Nacional, pp. 21-25.
- Chesney Lawrence, Luis (2008). *Relectura del teatro venezolano (1900-1950). Los orígenes de la dramaturgia moderna*. Caracas. Univ. Central de Venezuela. Fondo Ed. Fac. Humanidades.
- (2000). *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas. Univ. Central de Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado. Cuaderno de Postgrado No. 21
- Cosmópolis*. Caracas, 1º de Mayo de 1894; pp. 21-25.
- Cypess, Sandra (1995). “Spanish American theatre in te twenty century”. En: Roberto González E. y Pujo-Walker, Enrique (ed.) (1995). *The Cambridge History of Latin American Literatura*. USA. Cambridge. Vol. 2, pp. 497-525.
- D'Athyde, Tristán (1951). *El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo*. Buenos Aires. Emecé, p. 23)
- De Toro, Fernando (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano*. Buenos Aires. Galerna.
- Díaz, Jorge (1970). “Dos comunicaciones”. *Latin American Thetre Review* No. 4/1:73-78.
- Escudero, María (1972). *El asesinato de x*, en: Casa (1972). *Teatro latinoamericano de Agitación*. Cuba. Casa.

- et al. (1978). "Debate sobre el teatro de creación colectiva", en: Garzón C., F. (1978). *Recopilación*, p. 46
- Esslin, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona. Seix Barral.
- (1965). *Absurd Drama*. UK. Penguin Books.
- (1961). *The Theatre of the Absurd*. NY. Anchor Books.
- Ferrari, Miguel (1997). Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado. Caracas, Inst. Univ. del Teatro.
- Foster, David W. (1986). *The Argentine Teatro independiente, 1930-1955*. N. Y. Spanish Literature Pub. Co., pp. viii-ix.
- Fuentes, Víctor (1978). "La Creación Colectiva del Teatro Experimental de Cali", en: G. Luzuriaga, (ed). *Popular Theatre*, pp.341-345.
- Gálvez Acero, Marina (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid. Taurus.
- Garzón Céspedes. F. (1978). *Recopilación de textos sobre el teatro de creación colectiva*. Cuba. Casa.
- Goldmann, Lucien (1968). *El teatro de Jean Genet*. Caracas, Monte Ávila.
- González E. Roberto y Walker, Enrique (ed.) (1995). *The Cambridge History of Latin American Literatura*. USA. Cambridge. Vol. 2.
- Grases, Pedro (2001). Entrevista personal en Caracas, de fecha 30 de Septiembre, 1999.
- (1944). *En el cincuentenario de Cosmópolis*. Selección de artículos doctrinales. Caracas. Ed. del Instituto Pedagógico Nacional.
- (1972). "Julio Planchart", en: J. Planchart (1972). *Temas críticos*. Caracas, Presidencia de la República, pp. 9-29.
- Hallie, Philip (1969). *The paradox of cruelty*. USA. Wesleyan Univ. Press, pp. 22-159.
- Herreras, Enrique (1996). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. España. Univ. de Valencia.
- Jameson, Frederick (1972). *The Prison House of Language*. USA-N.J. Princeton U.P.
- Kirby, Michael (1975). "On Political Theatre". *The Drama Review*. Vol. 19-2, pp. 129-135.
- Lehmann, Hans-Thies (2008). "Teatro Pós Dramático e Teatro Político". En: J. Guinsburg y Sílvia Fernandes (2008). *O Pós Dramático*. Sao Paulo. Perspectiva. Serie Debates.
- (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt und Main. Verlag. En Francia: *Le Theatre postdramatique* (2002). Paris, L'Arche.
- Luzuriaga, Gerardo (ed.) (1978). *Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles. UCLA. Latin American Studies.
- Lyday, F.L. and Woodyard, G. (1976). *Dramatists in revolt. The New Latin American Theatre*. USA. U. Texas Press.

- Magaldi, Sabato (1986). "Retrato do Brasil", en: Augusto Boal (1986). *Teatro de Boal*. Sao Paulo. Ed. Huitec.
- "Manifiesto futurista (1915)". Revista *La balza*. Italia. Messina.
- Marial, José (1984). *Teatro y país. Desde 1810 a Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires.
- Márquez, Carlos (1996). *Juana Sujo*. Impulsora del teatro venezolano. Caracas. Fundarte.
- Martínez, Gabriel (1981). *Palabras del teatro*. Caracas. Servicio gráfico editorial.
- Martínez, Leoncio (1934). "Prólogo", en: Leopoldo Ayala Michelena (1950). *Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena*. Caracas. El creyón.
- (1927). "El teatro venezolano, la vulgaridad y yo". *Fantoches* No. 200 (25-Mayo), p. 4.
- Medina, José R. (1963). "Prólogo", en: J. Rosales (1963). *Cuatro novelas cortas*, pp. ix-lxi.
- Messinger C., Sandra (ed.) (1979). *Studies in Romance Language and Literature*. Kansas. Coronado Press.
- Miliani, Domingo (1985). *Tríptico cultural venezolano*. Caracas. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Monasterios, Rubén (1997a). "Andrés Eloy ignorado". El Nacional, 26 de octubre, p. C-2.
- (1997b). "El teatro recobrado de Andrés Eloy Blanco", en: Andrés Eloy Blanco (1997). *Obras de teatro inéditas*. Com. Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Eloy Blanco. Caracas. Talleres Gráficos del Congreso de la República.
- Monleón, José (1978). *América Latina: Teatro y revolución*. Caracas. Ateneo.
- Nadeau M. (1948). *Historias del surrealismo*. Buenos Aires. Santiago Ruedas.
- Nazoa, Aquiles (1978). *Obras Completas. Teatro*. Vol. 1. Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Neglia, Erminio y Ordaz, Luis (1980). *Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo*. USA. Center for Latin American Studies, Arizona State Univ.
- Nietzche, Frederick (1974). *The Gay Science*. New York. Random.
- (1967). *The Bird of Tragedy*. New Yor. Random.
- Osorio, Nelson (1982). *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas. CELARG.

- (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Peixoto, Fernando (1978). "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri", en: Darcy Ribeiro et al. (1978). *Encontros Com a Civilização Brasileira*. No.1. Rio de Janeiro. Ed. Civilizacao Brasileira, pp.93-113.
- (1978b). *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Vol.2. Río de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira.
- Perales, Rosalina (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México. Gaceta. Col Escenología.
- Pino Izurieta, Elías (1988). *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas. Monte Ávila.
- Piñera, Virgilio (1960). "Piñera teatral", en: *Teatro completo*. Habana. Ed. R., pp. 1-19.
- Pirandello, Luigi (1948). "Prefacio". *Seis personajes en busca de autor*. Milán. Bibliotex S.L. Amoldo Mondadori S.P.A.
- Picador, Edwing (1976). *El teatro político*. México. Col. Expresiones. Serie teatro.
- Planchart, Julio (1972). *Temas críticos*. Caracas, Presidencia de la República.
- (1944). "Jesús Semprúm". *Revista Nacional de Cultura* No. 47, p. 23 (Nota No. 17).
- "Primer Manifiesto de la crueldad (1932)". Publicado originalmente en *Nouvelle Revue Francaise* (1932). En: *Revista Contratiempo* No. 1 (2000), en línea: www.revistacontratiempo.com.ar/uno.htm/ fecha: 08-8-2008.
- "Primer Manifiesto del surrealismo (1924)". En: Bretón, André (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrini
- "¿Qué es el Teatro Abierto?" (1984). Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. *Conjunto* No. 60, pp. 51-60.
- Rengifo, César (1980). *Las Mariposas de la oscuridad*. Caracas. Caracas. Ed. Consucre.
- Rodríguez B., Orlando (1993). "Rómulo Gallegos y su dramaturgia". *Revista Theatron* N° 2, pp. 5-8.
- (1991). "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid. FCE, pp.12-79.
- (1988). "1900-1945: Una herencia largamente prolongada". *Escenario de dos mundos*. Vol. 4, pp. 234-249.
- (1988). *El teatro venezolano entre 1900-1930*. Caracas. CELCIT.

- (1980). “Prólogo”, en: C. Rengifo (1980). *Las Mariposas de la oscuridad*, pp.7-10.
- Rojo, Grinor (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Chile. Ed. Universidad de Valparaíso. Univ. Católica de Valparaíso.
- Salas, Carlos (1980). *100 años del Teatro Municipal*. Caracas. Concejo Municipal del Distrito Federal.
- (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas, Imprenta Municipal.
- Salas P, José M (2002). ¿Escenas modernistas en el teatro? El Modernismo en la dramaturgia venezolana. Proyecto de Trabajo de Grado. Maestría en Literatura venezolana. Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Sánchez Trigueros, Antonio (2008). *Teatro y Escena. La poética el silencio y otros ensayos*. Granada. Alhulia.
- Sanoja, Jesús (1998). “Salustio y su tiempo entre las sombras”, en: CELARG (1998). *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 3-24.
- (1988), “Largo viaje hacia la muerte”, en: Elías Pino Iturrieta (1988). *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas. Monte Ávila.
- “Segundo Manifiesto del surrealismo (1928)”. En: Bretón, André (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrini.
- Solórzano, Carlos (1961). *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Styan J. L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice*. Vol. 2. U. K. Cambridge.
- Subero, Efraín (1995). “Andrés Eloy Blanco”, en: *Diccionario enciclopédico de Las letras de América Latina*. Caracas. Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Latinoamericana.
- (1997). “Introducción estricta”, en: Andrés Eloy Blanco (1997). *Obras de teatro inéditas*. Comisión Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Eloy Blanco. Caracas, Talleres Gráficos del Congreso de la República.
- Úslar Pietri, Arturo (1992). *Chúo Gil y otras obras*. Caracas. Monte Ávila.
- (1958). *Teatro* (Contiene las obras: *El día de Antero Albán, La Tebaida y El Dios invisible*). Caracas. Edime.
- (1927). “La vanguardia, fenómeno cultural”, en: Nelson Osorio (1982). *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas.CELARG, pp. 271-274.

- (1927). "El futurismo", en: Nelson Osorio (1982). *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas. CELARG, pp. 237-239.
- Válvula (1928). Número único. Enero. Fragmentos.
- Vásquez-Zawadzki, Carlos (2001). "Las vanguardias artísticas".
Cartografías culturales. Cali. Ed. Dadá, pp.173-182.
- Vázquez Pérez, E. (1973). "La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural". *Conjunto* No.18, pp.17-18.
- Woodyard, George (1969). "The Theatre of the Absurd in Spanish America". *Comparative Drama*. Vol. III. No.3, pp. 1183-192.
- Villagómez, A. (1978)."Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina", en: Garzón C., F. *Recopilación*, pp.:120-121.
- Wellwarth, George E. (1979). "The Theatrical Theories of Augusto Boal: A Commentary". En: Sandra Messinger C. (ed.) (1979). *Studies in Romance Language and Literature*. Kansas. Coronado Press, pp.36-47.
- Zalacaín, Daniel (1985). *Teatro absurdista hispanoamericano*. Madrid. Albatros Hispanófila.

LCL/2011.

ANEXOS. DECLARACIONES Y MANIFIESTOS DE LA VANGUARDIA DEL TEATRO EN LATINOAMÉRICA Y VENEZUELA

ANEXO No.1a

EL TEATRO FUTURISTA (1913)

Filippo T. Marinetti

A partir de 1913 Marinetti teoriza sobre el teatro futurista a través de la elaboración de 3 manifiestos: el del Teatro de Variedades (1913), el del Teatro sintético futurista (1915) y el del Teatro de la sorpresa (1921). Además de estos tres, se publicaron numerosos otros manifiestos.

En cada uno de estos escritos se subraya la voluntad de repudiar las representaciones naturalistas, evitar cualquier intento de ilusión realista y de realismo psicológico, porque ello en efecto resultaría nocivo para la libre expresión de la creatividad y de la fantasía.

El teatro futurista se desarrolla en un tiempo y en unos espacios teatrales abiertamente diferentes de aquellos reales. Se prefieren situaciones que se resuelven en tiempos brevísimos, a menudo en un único rápido cuadro. Las escenografías y la coreografía, estrechamente relacionadas con el texto, no son nunca ambientaciones realistas, sino a menudo abstractas o metafóricas, alusivas. El espectador deviene a menudo protagonista activo de cuanto sucede en la escena: los propios actores, provocándolo, llegan a crear un diálogo apretado que puede desembocar en verdaderas confrontaciones verbales similares a una riña. “El teatro futurista sabrá exaltar a sus espectadores, hacerles olvidar la monotonía de la vida cotidiana arrojándolos a través de un laberinto de sensaciones vueltas hacia la más exasperada originalidad y combinadas de modos imprevisibles”.

Numerosos son los futuristas que se dedican al teatro: F. Gangiullo, B. Corra, E. Settimelli, G. Balla, U. Boccioni, F. Pratella, L. Russolo, F. Depero. El teatro ejerce gran atracción para los futuristas porque hace que sean solicitados contemporáneamente todos los sentidos y envuelve simultáneamente literatura y artes visuales.

Existen dentro del teatro futurista numerosas tendencias de rasgos particulares. El teatro grotesco y excéntrico, el teatro del absurdo, el teatro sintético. Puede existir abierta polémica con la literatura precedente, o bien no existir; en general, en la acción juegan muchos los ruidos, las luces, los

colores, la gestualidad, los movimientos del cuerpo. Las acotaciones para la puesta en escena son detalladísimas y largas, tanto cuanto son breves y a menudo fulminantes los diálogos, reducidos a pocas entradas. Es más, a menudo se trata de escenas completamente mudas. Si representan situaciones abstractas e inverosímiles, los personajes actúan comportamientos incomprensibles, que desconciertan al espectador. A menudo los personajes son objetos y no personas. Aquello que desconcierta es sobretudo encontrarse frente a comportamientos aparentemente absurdos, actuados como si tuvieran sentido, mientras reacciones o frases que pertenecen al sentido común resultan en la situación teatral imprevisiblemente estereotipadas o insensatas.

También Rusia, a través de Majakovski, toma en cuenta las novedades del teatro futurista, pero en un sentido más expresionista, satírico, trastocando caricaturalmente la realidad y haciendo rechinar o explotar las contradicciones.

La danza es otro de los campos renovado por el movimiento futurista. A través del movimiento del cuerpo los bailarines crean en el espectador emociones asociadas al dinamismo, a la velocidad, al vórtice (Los bailarines debieran saber moverse como automóviles, aviones o como balas).

La escenografía, las coreografías, el vestuario, la decoración se basa en la geometría (1) de las formas y en los colores encendidos. Por ende, la escena es como un evento plástico: un espacio activo, capaz de comprometer (2), provocador, irradiante y dominado por el dinamismo plástico. El manifiesto Escenografía y coreografía futurista de 1915 especifica: “La escena no será más un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, animada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuente luminosa generadas por reflectores eléctricos de vidrios multicolores dispuestos, coordinados análogamente a la psiquis que cada acción escénica requiere. [...] Invirtamos las partes de la escena iluminada, creemos la escena iluminante: expresión luminosa que irradiará con toda su potencia emocional los colores requeridos por la acción teatral. [...] En la época totalmente realizable del futurismo, veremos las dinámicas arquitecturas luminosas de la escena emanar incandescencias cromáticas que se trepan trágicamente o se exhiben voluptuosamente, despertando inevitablemente en el espectador nuevas sensaciones, nuevos valores emocionales.”

Traducción del Manifiesto original en italiano de Eliana Cirillo (Venezuela).

Notas a la traducción.

(1) “geometrización” (en italiano: *geometrizzazione*): esta palabra tampoco la reconoce el Diccionario de la Real Academia española. En su lugar creo que pueda funcionar *geometría*.

(2) “implicante”, es la palabra usada en el texto italiano. Esta palabra (tan útil!) no lo encontré en el diccionario italiano, ni tampoco la reconoce el Diccionario de la Real Academia española. Creo que puede ser substituida por la expresión *capaz de implicar* o *capaz de comprometer*. Si se usara la expresión *capaz de implicar*, ella estaría pidiendo un objeto directo y se pierde el matiz de complicidad en la relación entre la escena y lo que ella suscita en el espectador, que sí se percibe en la palabra “implicante”.

ANEXO No. 1b

MANIFIESTO FUTURISTA

(Extracto publicado por primera vez en la revista

***La balza*. Messina. Italia. 1915.)**

TRANSFORMACION DE LA ESCENA

El carácter absolutamente nuevo que asumiré la escena con mi innovación, está dado por la supresión de la escena pintada. El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

La irradiación luminosa de estos haces coloreados, las combinaciones dinámicas de las fugas cromáticas darán resultados maravillosos de coopenetración, de intersección, de luz y de sombra, creando vacíos de abandono y relieves luminosos de exultación. Este conjunto, estos choques irreales, esta exuberancia de sensaciones unidas a las dinámicas arquitecturales de la escena, que moviéndose pondrán en marcha los brazos metálicos, invertirán los planos plásticos en un estrépito esencialmente moderno, aumentarán la intensidad vital del acto escénico. Iluminado por medios semejantes, la escena y los actores crearán efectos dinámicos imprevistos que, en los teatros de hoy, están olvidados o empleados raramente sobre todo por la costumbre vil de la imitación.

CREACION DE LA ESCENA

Alteremos pues las partes de la escena iluminadas, creemos la escena iluminante, expresión luminosa que irradiara con toda su potencia emotiva los colores reclamados por la acción teatral.

El medio material para expresar esta escena iluminante consiste en el empleo de colores electrónicos, utilizando sales fluorescentes que tienen la propiedad química de ser sensibles a la corriente eléctrica y llevar coloraciones luminosas de no importa qué tonalidad, según que el color fluorescente esté combinado con otras sales y gas. Una vez dispuestas dichas sales de manera sistemática sobre la base del diseño convenido, en esta inmensa arquitectura escénica dinámica, se obtendrá el efecto de la luminosidad deseada excitándola por tubos eléctricos a base de neon y ultravioletas. No se debe limitar solamente a esto la evolución escenográfica y coreográfica futurista.

Cuando la revolución futurista sea realizada, veremos las arquitecturas dinámicas luminosas de la escena emanar incandescencias cromáticas que, colgándose trágica o voluptuosamente, excitando, despertarán en los espectadores nuevas sensaciones, nuevos valores emotivos. Agitaciones y formas luminosas producidas por la corriente eléctrica; gases coloreados se desencadenarán dinámicamente: verdaderos 'actores gas' de un teatro desconocido deberán reemplazar a los actores vivientes, ya que, con silbidos agudos, temblores, rumores extraños, estoS «actores gas» podrán muy bien dar pruebas inusitadas de interpretación teatral, expresar tonalidades emotivas pluriformes, mucho más eficaces que aquellas que han sido mostradas con ostentación por no importa que gran actor. Estos gases cómicos, tonantes, etc, llenarán de alegría o de espanto al público que se convertirá en actor también, comentando verbalmente algún rasgo irónico de un incorporal actor-gas, que, extinguiendo o procreándose podrá desprender un olor muy desagradable y emitir silbidos de identidad bastante equívoca.

ANEXO No. 1.c

LA VANGUARDIA, FENÓMENO CULTURAL

Arturo Úslar Pietri

CARACAS, noviembre, 1927. Los seres y las cosas varían según el aspecto por donde se les enfoque, así la labor del crítico ha de ser, esencialmente, la

de buscar el aspecto característico y auténtico.

Vistas con un criterio de dibujante de mapas, América y Europa son dos porciones planetarias extrañas y hasta opuestas, y lo que en una surge no puede en la otra florecer sin (q)ue [sic] se trate de un hurto flagrante.

Pero la realidad es otra, la verdadera perspectiva: distinta.

El universo, como cosa viva, lleva su evolución formas exactas y determinables, como ya lo ha dicho Oswald Spengler en su filosofía moza.

El universo se halla dividido en *culturas*, autóctonas porciones de intelección distinta, independientes de su sujeto, como que viven su ciclo aun cuando los hombres y los pueblos que las sustentan desaparezcan. No se matan culturas.

Como seres vivientes las culturas están sometidas a una fenomenología dada, trazan parábolas de existencia con génesis y crisis, sufren el moldeamiento de las evoluciones y las define la fuga cronológica.

Una de estas culturas es la Occidental, en el sentido que Occidente tiene para los hombres de Asia, cultura que viene del hervidero latino, para ensancharse en los pueblos romances y atrapar de este otro lado del mar la América íntegra. Así la cultura occidental es de Europa y América, en una masa sola, en un sentido más amplio que el de fronteras y continentes.

Apunto estos conceptos para explicar un fenómeno de nuestra cultura. En el momento histórico que atravesamos -y este momento es de muchos años- ha surgido una nueva inteligencia del arte, una nueva configuración estética, hecha de puntos de vista y de medios desconocidos de otras épocas, complejo [sic] que se denomina en sus variadas manifestaciones con el nombre genérico de *vanguardia*.

Ha comenzado en balbuceos y en núcleos limitados, y aun cuando ha avanzado mucho en la gracia de la comprensión y de la amplitud no creemos por esto que haya llegado a su logro pleno.

Así, como antes de que haya llegado a dominado por completo, se advierte sólo en ciertas células la transformación del organismo, como que todas las cosas tienen que partir de un comienzo, así esta evolución *cultural* ha comenzado por casos aislados.

Es primero Góngora, y luego ya más cerca, tomándolos en bloque amorfo, Goya, Walt Whitman, Mallarmé, Wilde, Lautréamont, Rimbaud, Marinetti, Cocteau, Picasso, Tristán Tzara, Huidobro, y luego el movimiento compacto y ya definido como una actitud de la civilización.

Pero ha habido sin embargo hombres superficiales que han tomado la vanguardia como una excentricidad de artistas ociosos, como un aspecto de la antigua manía bohemia de epatar los burgueses, localizándola como propia del grupo que por mayores facilidades del medio y ubicación ha podido vocearla más, colocados sobre esta falsa base han intentado gritar

que las nuevas generaciones de América son plagiarias del arte moderno europeo.

Uno de éstos es César Vallejo, sudamericano, quien enrostra a las gentes jóvenes del continente tamaña vaciedad. Bien se ve que no se ha tomado el trabajo de saber que pertenecemos a una cultura, en todo el ancho sentido que encierra el puñado de letras, y que un fenómeno de ella ha de arropar a todos los hombres que la constituyen con las necesidades de las fuerzas fisiológicas, sin que puedan decirse plagiarios los unos de los otros, pero sí con el derecho de llamar desertores o rezagados a los que no tienen el valor de colocarse en su momento histórico.

La vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye.

No solamente América no es plagiaria de las vanguardias del otro lado, sino que también ha hecho su aporte considerable y noble y alto y pesado.

Nuestra gesta de acá ha tenido precursores en Daría y Herrera y Reissig, sobre todo ese último, asombrosa ubre de prodigios; cultores destacados desde las iniciaciones tales como Tablada, uno de los más acreditados importadores del Hai-kai en lenguas de la latinidad, y cuyos entrenamientos ideográficos no palidecen ante los *Caligrammes* de Apollinaire.

Aún dentro de la estrechez preceptiva de las retóricas antiguas, con su mortal *standardización* de la física de la estética lograron destacarse reciamente perfiles autóctonos de nuestra porción geográfica sin que pudiese enrostrárseles vislumbres de plagio, no sé con qué fundamentos podría esgrimirse ahora tamaña calumnia dentro de la fabulosa libertad del arte recién nacido.

Si son los rótulos los que atraen la epidérmica atención de Vallejo, el continente los ha dado con una autonomía que habla bastante alto de la labor de nuestras juventudes.

Allí está el Vedrinismo antillano, movimiento que ahora se abre con la expresión inicial del vuelo; y la parvada autogenésica del Estridentismo mexicano, y las realizaciones del nativismo uruguayo, amplio pedestal de Silva Valdés.

Aún no se ha podido probar que el Creacionismo no sea hijo de Huidobro y nieto de Chile, a pesar de las vociferaciones de Reverdy y demás pretendientes franceses.

Además lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea que deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos, en los que la iniciativa individual se aplasta de medidas rígidas, y los que, por otra parte, en su momento fueron también novedosos,

revolucionarios y de extrema izquierda.

Ya la estética había llegado al manual, con un puñado de reglas era posible hacer el arte, sólo ha faltado la máquina de producir; es bastante conocida la muletilla de los criticoides para salvar las infusiones de los retóricos dosimétricos: "son versos perfectos, inatacables".

Es sólo ahora, dentro de las nuevas tendencias, cuando podemos llegar a la obra de arte puro, a aquella que contra todas las reglas de accesibilidad y de realización y sin secreto profesional produce definitivamente claro el sentimiento estético.

Nuestras gentes están cantando lo que el momento requiere de viril y fecundo, apartando todo follaje y todo miriñaque, porque es más noble la raíz desnuda y la carne sin velos que todos los medios tonos decadentes.

Nuestra América canta su momento y para ello sólo quiere a los de buena voluntad, somos fieles a las reclamaciones de nuestra cultura.

Que la obra de estas generaciones es transitoria? Eso no interesa. Trabajamos con una convicción nunista, en el sentido que ha dado a la frase Birot, conscientes de que tenemos la obligación de vivir y sentir el minuto que se va y de que carecemos del derecho de hurtarle sitio a las generaciones futuras con obras frías y fósiles, que por frías y fósiles permanecen.

(Este artículo de Úslar Pietri parece estar motivado por los ataques de César Vallejo a los jóvenes literatos). Fue publicado en *El Universal* (Caracas) el 10 de diciembre de 1927; p. 5.

Fuente. Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, pp. 271-274.

ANEXO No. 1.d

EL FUTURISMO

Arturo Úslar Pietri

NUESTROS TIEMPOS, que pecan por tomar demasiado a la ligera las ideas, sin cuidarse de su fondo íntimo sino sólo de la vestidura de vaga apariencia que las recubre, como si intentase una descabellada revancha contra aquellos espesos tratados que en otras épocas provocaba cualquier nimiedad; nuestros tiempos, como decimos, han teñido de una bufonesca aureola la heroica tendencia futurista.

Se ha hecho chiste para la carcajada mayor de la masa; se han dicho

frases edificantes y consoladoras para el panzudo burgués temeroso de tales tentativas y "Don Perfecto Nadie" está satisfecho, porque con los oídos obstruidos de algodón no oye el grito de las fanfarrias que se acercan.

Se ha hablado de locura, de manía de notoriedad y se ha pintado a Marinetti como un excéntrico ridículo, hondo de sofismas, que aturde las gentes con su pomposa vaciedad.

Es por eso que nosotros con lo escaso de nuestra autoridad y lo más menguado aun de nuestros conocimientos, nos hemos resuelto a hablar de esta leal intención del futurismo que tanto de justicia necesita.

Ahora que los pacifistas constituyen pretenciosas asociaciones de tutela internacional, que se escriben gruesos libracos sobre el desarme y la paz universal, el futurismo valientemente afirma que la guerra es la única higiene del mundo.

No sólo es esto así en un sentido humano, dado que la batalla es la mejor escuela de energía, sino que también lo es certísimo por el lado biológico, porque, como con lujo de evidencias lo ha señalado Darwin, la lucha es el más poderoso medio de selección porque ella conserva los mejores y los más aptos y hace desaparecer los inútiles y los rezagados: parásitos de la humanidad.

Sancho abominaría de estas audacias, el Caballero de la Triste Figura embrazaría la adarga y lanza en ristre iríase tras los vuelos de esta bandera magnífica.

Y hay que ver bien que en esto no hay solamente una inclinación admirativa por el combate, forma estética, quizá, la más alta a la que la epopeya apenas mal traduce, sino también una pura simiente ética tan vieja como el hombre y tan nueva como el sol en cada madrugada; ética que es perfectísima porque evoluciona con el hombre y da su mordisco de cincel para la gloria del bloque marmóreo y que además es redentora porque va tinta de sangre como los hierros del martirio.

Pero no vaya a confundírsela por esto con la idea anarquista, en ella la guerra es un modo de llegar, en el futurismo es la llegada misma.

El credo futurista no quiere más cosas decadentes; él clama contra la belleza-mujer, contra esa fuerza antropomorfa que ha encadenado la vida del hombre en un fatal derrotero por largos siglos hediondos a flores de cementerio. El no quiere saber del amor, cantinela de inferiores, la mujer es un órgano complementario, cesada su función fisiológica no tiene otro interés; hay que librar el arte del "gran claro de luna romántico que baña la fachada del burdel".

Sobre la mujer se ha agrupado un cúmulo de mirajes que la desfiguran, los ineptos han revestido su misión de mil falsos aspectos, que van desde la continencia ascética, ferrada y fabulosa, pasando por las borrascas bestiales

hasta las mediastintas enfermas del modernismo que cantan una vaga antífona de delectación hermafrodita.

Cuando desaparezca el fantasma romántico todo quedará tan sencillo y tan claro como las cosas de la naturaleza.

Pero he aquí que entonces habrá llegado el hombre futuro.

La máquina, la máquina que es bella con sus crestas de fuego, que gime, que ruge, que corta los aires con su vuelo, que pone a vibrar el ambiente con la inevitable voltereta de su brazo giratorio en la hélice, la inconcebible máquina de mañana, bella y perfecta sobre toda virtud, ha de llenar el vacío de la mujer en el arte y en el mundo.

Ya Marinetti ha dicho que un bólido de carrera lanzado a toda la furia de su motor es más bello que la Victoria de Samotracia.

Cuando hayan desaparecido las viejas pautas y reglamentaciones, cuando se hayan cerrado los museos y las academias, cuando cada uno dé solamente lo que tiene en sí de puro, entonces habrá llegado el reino del hombre mecanizado.

La tierra será infinita en perfecciones sucesivas hasta el advenimiento de Gazurmah, el héroe vigilante, que como no nacido de mujer no ha de estar sujeto a las limitaciones de la carne.

Destruídos los nexos humanos por el amor libre desaparecerá el paterno y el filial, es entonces cuando se anunciará la grande aurora.

Gazurmah el héroe vigilante, que ha de irse a los aires arrastrado de sus alas eternas integrará el símbolo; por sobre los humos, por sobre los ecos, muy más allá de donde se extenúa la mirada humana en el sentido de lo vertical ha de subir al ansia de renovación siempre más alta para señorear el cielo infinito, como la espuma de borrasca que ha escupido la cara del César en la borda de su trirreme áureo.

(Este artículo se publicó en la revista *Índice* (Maracaibo). Año 1. No. 1, el 19 de Febrero de 1927.

Fuente. Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, pp. 237-239.

ANEXO No.2

CHARLOTEO

(En la redacción)

COLL.-Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos oye y podemos hablar con franqueza. ¿Qué suerte auguran ustedes a nuestro periódico, cuyo bizarro título de COSMOPOLIS impreso, en letras rojas en la portada, alegra el espíritu y atrae como un pecado que diría Barbey D'Aurevilly?

DOMINICI.- Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que leen un drama de Ibsen o una estrofa de Paul Verlaine; si a ésto se agrega que nuestro periódico va a estar redactado por tres jóvenes, y sobre todo, por tres jóvenes que no andan con los hombros levantados, ni hablan con la superioridad de los enciclopedistas, comprenderéis fácilmente que no lo leerá nadie. Pertenecemos a una generación estéril, según el vaticinio de un profeta moderno! sin embargo, lucharé con vosotros, pero eso sí, me convertiré en un joven pálido, de frente sudorosa, viviré entre las sombras, esperando siempre la agonía de nuestro hijo enfermo, pensando en las flores mustias que colocaré sobre su cuerpo cuando los arrojemos desde las rocas del Taigete, esa hecatombe de los niños débiles.

URBANEJA.-Calla! calla! Temes el medio ambiente; de ante mano lloras la muerte del hijo de nuestros sueños. Mal haces.

Te atormenta la indiferencia de las almas. Tiembblas por tí y por - nosotros, tres adolescentes con aspiraciones de cíclopes. Eres un diablo de neurótico.

Escucha.

Siempre he creído, que las masas se conmueven; que las conciencias que aletarga la indiferencia, tienen horas, instantes en que una sensación que parece incompatible con el medio, pero que viene trabajada por una evolución latente, las precipita en una vida nueva.

Pues bien, ahí está. La evolución ha comenzado, antes de nosotros, unos buenos trabajadores dejaron los cimientos y en nosotros será sensible el medio. Si éste es incapaz viene el ensanche. El feto hace el claustro materno. Nosotros aportamos sensaciones nuevas; educados en, las páginas de Ibsen y Verlaine, traemos la nota característica de la revolución actual; la ley del progreso es nuestra cómplice.

Sí; el medio actual literario parece ajeno a las innovaciones y eso,

porque lleva vida de remanso; es un mar adormecido sobre el cual cruzan gaviotas; que no se atreven bajo la inmensa lámina de un cielo plomizo, a lanzar su grito' resonante, entre el roncar del trueno y la epopeya del rayo.

Pero a gente nueva, horizontes amplios. A sangre joven escozores en la piel. Lucha sin tregua.

Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento.

Con Ibsen en el drama.

Con Goncourt, Zola, Daudet en la novela.

Con Taine y Bourget la crítica verdad, la que estudia el temperamento en las páginas de la obra, la que ha abofeteado la retórica y reventado los Clarines.

Con Paul Verlaine, el verso: el que tiene cabrilleo joyante, vahos de carne, al través de nupcial velo, con aromas de blancos azahares y pureza mística de cálices y de hostias. . .

COLL.-Calma, señores, calma. Creo que toman ustedes el asunto demasiado en serio; no vale la pena de acalorarse y de gritar como energúmenos.

Querido Urbaneja, desciende de tu torre de marfil sino quieres que te crea un don Quijote. Dominici, amigo mío, desarruga el ceño y ponte alegre como en los tiempos en que aún creías en la felicidad.

Hablemos como gente formal; os aseguro que si alguien nos oyera formaría muy mala opinión de nosotros: el uno con sus filípicas al público a quien no debemos decir ciertas verdades, porque por ahora lo necesitamos, y el otro con su pirotecnia de palabras y su imaginación de tarasconés. No nos forjemos negras ideas, ni tampoco azules ilusiones; ensayemos una vez más el propósito, varias veces abortado, de un periódico literario, contando con el apoyo de nuestros compañeros, de esos que alguien desdeñosamente ha llamado la "bohemia". Si en la lucha salimos vencidos creo que no tendremos de qué avergonzarnos.

En este periódico como lo indica su nombre tendrán acogida todas las escuelas literarias, de todos los países. El cosmopolitismo es una de las formas más hermosas de la civilización pues que ella reconoce que el hombre rompiendo con preocupaciones y prejuicios, reemplaza la idea de Patria por la de Humanidad.

La literatura ha hecho en favor de la confraternidad humana más que todas las intrigas diplomáticas; los países más lejanos se conocen, se

acercan y simpatizan por el libro y el periódico; las ideas viajan de una nación a otra sin hacer caso de los empleados de aduanas, ni de los ejércitos fronterizos, las razas se estrechan, y la Paz se impone.

A la corriente literaria entre Francia y Rusia débese en primer lugar la unión de esos dos simpáticos pueblos. Zola y Tolstoy han sido los predecesores de esa alianza que desconcierta a la Alemania: el maestro formidable, el cantor épico de *Germinal* da la mano por sobre Bismarck al conde-mujick, que en el fondo de la mística Rusia hace zapatos y libros inmortales.

En la América toda un soplo de revolución sacude el abatido espíritu, y la juventud se levanta llena de entusiasmo. Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo, Julián del Casal y tantos otros dan vida a nuestra habla castellana, y hacen correr calor y luz por las venas de nuestro idioma que se moría de anemia y parecía condenado a sucumbir como un viejo decrepito y gastado.

Nosotros, hijos de una misma madre, permanecíamos desconocidos, unos de otros pero ahora gracias a la literatura y a los periódicos que surgen en todas las Repúblicas españolas, nos saludamos como hermanos, nos conocemos y estamos alegres como en plena luna de miel.

Amigos míos, tratemos de llevar a cabo nuestra idea, ella no es solamente una buena idea sino también una buena acción.

DOMINICI.-Cuidado como concluimos a lo Ragnar-Lodbrog, asesinado por avispas y serpientes venenosas, entonando nuestro canto de muerte, recordando las llanuras de Nortumra, creyendo que vamos a beber el hidromiel de la gloria. Pero dejemos la filosofía ya que nos hemos metido a periodistas, y hablemos en serio, aunque es mejor hablar en risas.

Fundemos una sección de crítica, no para criticar a nuestros compañeros de bohemia, no; nosotros los jóvenes podemos escribir disparates y ridiculeces, pero no le es permitido a esos literatos de alta fama, y que tanto nos desdeñan, presentarse con tonterías de principiantes o dislates de colegiales. Otra cosa, seremos mansos con los mansos, soberbios con los soberbios, e indiferentes con los indiferentes; no admitiremos seudónimos, colaborarán los que nosotros invitemos, en fin, haremos lo que hacen todos los que se meten a redentores, morir crucificados por las hablillas, dimes y díretes de los eternos charlatanes de oficio...! hasta que mueras tú,

producción volcánica de nuestros cerebros, ráfagas nerviosas de esa savia fecunda que se llama Juventud, asilo de los sueños, espigas de oro que formas la ilusión.

URBANEJA.-Charlotea que charlotea. Nos hemos despepitado. El uno con sus presagios fúnebres; el otro con su vehemencia socialista, con su lirismo democrático; a fuerza de amar a Tolstoy le vibran los nervios; desaparece el nombre de patria y queda humanidad: el arte universal; la santa y última expresión de la confraternidad artística. Pero diablos -admito el programa siempre que vibre en él la nota criolla.

Regionalismo! Regionalismo!... Patria! Literatura nacional que brote fecunda del vientre virgen de la patria; vaciada en el molde de la estética moderna, pero con resplandores de sol, del sol del trópico, con belleza ideal de flor de mayo, la mística blanca, blanca, con perfume de lirios salvajes y de rosetones de montaña, con revolotear de cóndor y cabrilleo de pupilas de hembra americana.

Sí, a la lucha. A la lucha.

Enarbolando nuestro lábaro, el símbolo de nuestro sueño; azul pálido, donde resaltan de relieve en encendidas letras rojas, COSMOPOLIS, emprenderemos la ruta de las meritorias peregrinaciones; no nos detenga el dolor de las indiferencias, el sarcasmo de los ídolos de arcilla.

El batallar fortalece las almas.

A trabajar. A trabajar.

(Primer artículo del primer número de "Cosmópolis". Caracas, 1º de mayo de 1894).

(Telón rápido).

Fuente. Grases, Pedro (1944). *1894-1944 En el cincuentenario de Cosmópolis*. Selección de artículos doctrinales. Caracas. Ediciones del Instituto Pedagógico Nacional, pp. 21-25.

ANEXO No. 3.a

PRIMER MANIFIESTO DEL SURREALISMO (1924)

[Fragmentos]

André Breton

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase hartamente rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos de que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaba, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir estaba pegada al cristal. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención.

Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como «Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad», pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba partido por la mitad del cuerpo aproximadamente por una ventana perpendicular al eje de aquél.

Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas.

No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y, que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior.

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre

cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento.

Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones que había llegado, y yo nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás.

Al término del primer día de trabajo, pudimos leernos recíprocamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho, y comenzamos a comparar los resultados. En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos me parecieron derivar esencialmente de nuestros, respectivos temperamentos, el de Soupault menos estático que el mío y, si se me permite una ligera crítica, también derivaban de que Soupault cometió el error de colocar en lo alto de algunas páginas, sin duda con ánimo de inducir a error, ciertas palabras, a modo de título.

Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón. Ello es así por cuanto resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primer lectura. En apariencia, estos elementos son para el sujeto que escribe, tan extraños como para cualquier otra persona y el que lo escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades, de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.

En homenaje a Guillermo Apollinaire quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido por lo, general, sobre la acepción de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del termino SUPERNATURALISMO empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de Muchachas de fuego. Efectivamente, parece que Nerval conocía a maravilla el espíritu de nuestra doctrina en tanto que Apollinaire conocía tan solo la letra todavía imperfecta, del surrealismo y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera.

Indica muy mala fe discutimos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar de que esta palabra no tuvo fortuna antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Fuente. Breton, André (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrini.

ANEXO No. 3b

SEGUNDO MANIFIESTO DEL SURREALISMO (1928)

[Fragmento]

André Breton

Si nosotros, no encontramos palabras bastantes para denigrar la bajeza del pensamiento occidental, si nosotros no tememos entrar en conflicto con la lógica, si nosotros somos incapaces de jurar que un acto realizado en sueños tiene menos sentido que un acto efectuado en estado de vigilia, si nosotros consideramos incluso posible dar fin al tiempo, esa farsa siniestra, ese tren que se sale constantemente de sus raíles, esa loca pulsación, este inextricable nudo de bestias reventantes y reventadas, ¿cómo puede pretenderse que demos muestras de amor, e incluso que seamos tolerantes, con respecto a un sistema de conservación social, sea el que sea? Esto es el único extravío delirante que no podemos aceptar. Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión. En este aspecto la postura surrealista es hartamente conocida, pero también es preciso se sepa que no admite compromisos transaccionales. Cuantos se han impuesto la misión de defender el surrealismo no han dejado ni un instante de propugnar esta negación, de prescindir de todo otro criterio de valoración. Saben gozar plenamente de la desolación, tan bien orquestada, con que el público burgués, siempre innoblemente dispuesto a perdonarles ciertos errores «juveniles», acoge el deseo permanente de burlarse salvajemente de la bandera francesa, de vomitar de asco ante todos los sacerdotes, y de apuntar hacia todas las monsergas de los «deberes fundamentales» el arma del cinismo sexual de tan largo alcance. Combatimos contra la indiferencia poética, la limitación del arte, la investigación erudita y la especulación pura, bajo todas sus formas, y no queremos tener nada en común con los que pretenden debilitar el espíritu, sean de poca o de mucha importancia. Todas las cobardías, las abdicaciones, las traiciones que quepa imaginar no bastarán para impedirnos que terminemos con semejantes bagatelas. Sin embargo, es notable advertir que los individuos que un día nos impusieron la obligación de tener que prescindir de ellos, una vez solos se quedaron indefensos y tuvieron que recurrir inmediatamente a los más miserables expedientes para congraciarse con los defensores del orden, todos ellos grandes partidarios de conseguir que todos los hombres tengan la misma altura, mediante el procedimiento de cortar la cabeza de los más altos. La fidelidad inquebrantable a las obligaciones que el surrealismo impone exige un desinterés, un desprecio del riesgo y una voluntad de negarse a la componenda que, a la larga, muy pocos son los hombres capaces de ello. El surrealismo vivirá incluso cuando no quede ni uno solo de aquellos que fueron los primeros en percatarse de las oportunidades de expresión y de hallazgo de verdad que les ofrecía. Es demasiado tarde ya para que la semilla no germine infinitamente en el campo humano, pese al miedo y a las restantes variedades de hierbas de insensatez que aspiran a dominarlo todo [...].

Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico... Verdaderamente no se puede jugar con estas palabras. Si dependiera únicamente de nosotros -con eso quiero decir si el comunismo no nos tratara tan sólo como bichos raros destinados a cumplir en sus filas la función de badulaques y provocadores, nos mostraríamos plenamente capaces de cumplir, desde el punto de vista revolucionario, con nuestro deber. Desgraciadamente, en este aspecto imperan unas opiniones muy especiales con respecto a nosotros; por ejemplo, en cuanto a mí concierne, puedo decir que hace dos años no pude, tal como hubiera querido, cruzar libre y anónimamente el umbral de la sede del partido comunista francés, en la que tantos individuos poco recomendables, policías y demás, parecen tener permiso para moverse como don Pedro por su casa. En el curso de tres entrevistas, que duraron varias horas, me vi obligado a defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria. Huelga decir que no tenía derecho a esperar que quienes me juzgaban hicieran un análisis fundamental de mis ideas. Aproximadamente en esta época, Michel Marty vociferaba, refiriéndose a uno de los nuestros: «Si es marxista, no tiene ninguna necesidad de ser surrealista. » Ciertamente, en estos casos, no fuimos nosotros quienes alegamos nuestro surrealismo; este calificativo nos había precedido, a nuestro pesar, tal como a los seguidores de Einstein les hubiera precedido el de relativistas, o a los de Freud el de psicoanalistas. ¿Cómo no inquietarse ante el nivel ideológico de un partido que había nacido, tan bien armado, de dos de las más sólidas mentes del siglo XIX? Desgraciadamente, los motivos de inquietud son más que abundantes; lo poco que he podido deducir de mi experiencia personal coincide plenamente con las experiencias ajenas, Me pidieron que presentara a la célula «del gas» un informe sobre la situación dominante en Italia, y especificaron que únicamente podía basarme en realidades estadísticas (producción de acero, etc.), y que debía evitar ante todo las cuestiones ideológicas. No pude hacerlo.

El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo «más fuerte que él» que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal. Lúcido y alerta, sale, después, aterrorizado, de este mal paso. Lo más importante radica en que no pueda zafarse de aquella emoción, en que no deje de expresarse en tanto dure el misterioso campanilleo, ya que, efectivamente, al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecernos. Estos productos de la actividad psíquica,

lo más apartados que sea posible de la voluntad de expresar un significado, lo más ajenos posible a las ideas de responsabilidad siempre propicias a actuar como un freno, tan independientes como quepa de cuanto no sea la vida pasiva de la inteligencia, estos productos que son la escritura automática y los relatos de sueños ofrecen, a un mismo tiempo, la ventaja de ser los únicos que proporcionan elementos de apreciación de alto valor a una crítica que, en el campo de lo artístico, se encuentra extrañamente desarbolada, permitiéndole efectuar una nueva clasificación general de los valores líricos, y ofreciéndole una llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre, y le disuade de emprender la huida, por razones de simple conservación, cuando, sumida en las tinieblas, se topa con las puertas externamente cerradas M «más allá», de la realidad, de la razón, M genio, y M amor. Día llegará en que la generalidad de los humanos dejará de permitirse el lujo de adoptar una actitud altanera, cual ha hecho, ante estas pruebas palpables de una existencia distinta de aquella que habíamos proyectado vivir. Entonces, se verá con estupor que, pese a haber tenido nosotros la verdad tan al alcance de la mano, hayamos adoptado en general, La precaución de procurarnos una coartada de carácter literario, en vez de adoptar la actitud de, sin saber nadar, tirarnos de cabeza al agua, sin creernos dotados de la virtud del Fénix penetrar en el fuego; a fin de alcanzar aquella verdad.

Fuente. Bretón, André (1965). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Nueva Visión. Trad. de Aldo Pellegrino.

ANEXO No. 4

LA “PATAFÍSICA” DE ALFRED JARRY (1873-1907)

En la obra de Jarry existe la redimensión de la palabra, la “pathaphisica”, por medio de una solución imaginaria, la redimensión de la palabra y su reinención para que se ajuste a las necesidades reales que plantea la realidad. Valga la redundancia. Jarry nos expresa que lo real sólo existe en función del contenido del signo. Si no hay signo no hay objeto. Sin embargo en algunas ocasiones es el objeto el que nos define el signo, que el signo se ajusta al objeto y no al contrario.

A falta de un lenguaje que se le aplique de forma continua a las necesidades que genera una realidad continua, puesto que el lenguaje que es un ente discontinuo, debe de reinventarse de forma patafísica, es decir respondiendo más a lo imaginario, que a una fonética, o gramática real. La idea de una reinención patafísica del lenguaje es acrecentar el valor comunicacional de cada palabra.

“El lenguaje no pretende representar la realidad, de todos modos no podría hacerlo, puesto que miente, sino que sustituye la realidad. La estructura lingüística constituye otra realidad, otra verdad.” Con esto Jarry expresa una creciente necesidad de redimensionar el lenguaje de forma que en vez de recrear una nueva realidad lo haga desde la propia realidad, un lenguaje que no sustituya, sino que comunique. “La realidad es absoluta e infinita, perfecta y pertenece a la categoría de lo continuo. Contrariamente al lenguaje que es discontinuo”.

Existe en la obra de Jarry una relación: lenguaje-verdad, lenguaje-mentira, lenguaje-juego, que responde a características patafísicas generadas por la necesidad de ajuste comunicativo de la palabra (signo) a la realidad que se plantea. Esta es una fuerte contradicción inherente a Jarry, en la que la destrucción es necesaria, pues se muestra como el único medio de alcanzar el absoluto.

Estas disertaciones nos colocan de frente a ciertos esquemas, paradigmas, que de Jarry logra romper, puesto que si bien no sabemos crear desde la nada, bien podríamos como nos lo sugiere la redimensión patafísica del lenguaje en Jarry, hacerlo desde el Caos, es decir en un orden desordenado.

La escritura de Jarry, tanto lingüística como estilística y gramaticalmente, es circular, y se basa en la equivalencia de los contrarios, declarando semejante a lo sublime y lo grosero, a la eternidad con el anarquismo, el amor absoluto con la obscenidad, la gracia espiritual con la embriaguez, Emmanuel Dieu con Ubu, el ángel y la bestia... Y por esta razón, necesito reinventar y redimensionar de forma patafísica el lenguaje.

"La Patafísica, en suma, tiene la curiosa propiedad de convocar a su alrededor, con toda naturalidad, a la gente cuyo espíritu está fuertemente impregnado de ella" "Dios no existe, y la prueba de que no existe (...) es que

se llama de otro modo". Según parece, el Colegio de Patafísica, en una de sus disertaciones, tomó la determinación de llevar a cabo su Ocultación hasta el año 2000, fecha en que ha tenido lugar la Desocultación de la Academia de todas las Ciencias o de la Ciencia Increada. ¡Un brindis por Faustroll y sus compañeros de fatiga! "Fiel al calendario, la institución ha renacido en París, su ciudad natal (del Collège), tras presentar a su nuevo hombre fuerte, que en realidad es un cocodrilo, habita a orillas del lago Victoria y se llama Lutembi. Más adelante os facilitaré más datos recogidos sobre los nuevos nombramientos, la ceremonia, y otros paralipómenos. ¡Si es que la Patafísica sólo se ocupa de la única cosa seria...!

Fundado el 11 de mayo de 1948 (22 Palotino 75, de la era Patafísica, que se inicia el día que nació Jarry y para conmemorar los 50 años del Docteur Faustroll), por Lesu Maria Tlecl (anagrama de SAILLET) quien hace el propósito de crear el Colegio en la librería de Adrienne Monnier. Jean Hugues Saintmont y Raymond Queanau se adhieren de inmediato a la propuesta, tomando las riendas para ser los máximos responsables de los Cuadernos (los famosos Cahiers o Dossiers) de tan polivalente disciplina. Como fecha oficial de fundación figura el 19 de enero de 1950.

El Collège de Pataphysique o Subsidia Patafísica se presentó como una "Sociedad de Investigaciones Eruditas e Inútiles", fue la academia de la extravagancia y el humor por antonomasia, lugar en el que se discutía muy seriamente por la ciencia de las soluciones imaginarias, línea principal de las indagaciones de su distinguido cuerpo de Sátrapas. A pesar de todo, el Colegio reconoce estar fundado en la ficción: desde su mito fundador hasta sus convenciones y su jerarquía, "todo es patafísico". Por eso el Colegio distribuye sus propias condecoraciones de la Orden de la Gran Barriga (la panza en espiral de Ubú, *La Gran Guillouide*, símbolo del la más sublime egoncetría) que se distinguen por su color (por ejemplo, la "mierda de oca"). El cargo máximo del Collège es el de vicescurador, que con anterioridad al cocodrilo Lutembi, ocuparon el cargo Opach, el "Barón de Mollet" (que fue secretario de Apollinaire) y el Doctor Sandomir que un buen día se autoocultó, tal vez sin haber existido nunca.

Aunque el ombligo de la Patafísica decidiera "ocultarse" al terminar 1974 (tras la muerte de la mayor parte de sus instigadores), patafísicos de diversos países como Buenos Aires, Milán, Alemania, Quebec... recogieron el testigo de la ciencia. En España, como veremos, el

testigo más próximo lo recogió Arrabal. Hablar sobre su organigrama o su trascendental estructura nos volvería locos, nos volaría la cabeza. Algunos de estos fueron y serán de ahora en adelante: El Curador Inamovible (el mismísimo Dr. Faustroll), el Vicecurador Elegido, el Cuerpo de Proveedores (encargados de las publicaciones y manifestaciones: los Cahiers o Dossiers), y el célebre Cuerpo de Sátrapas dirigido por el Moderador Amovible, entre otros.

En cuanto a las Cátedras fundamentales de los estudios de Patafísica, merecen mención: Velocipedología, Ocupodonomía y Siderología, Pedología y Adelfismo, Contrapedo, Liricopatología y Clínica de Retoriconosis, Erística Militar y Estratégica, Trabajos prácticos de Cefalogía Aplicada... Duchamp, Man Ray, Miró, Jean Dubuffet, Ionesco, Italo Calvino, René Clair, Boris Vian, Jacques Prévert, Raymond Quenau, así como el matemático François Le Lionnais, el explorador Paul-Emile Victor o historiadores y críticos como Pascal Pia y Maurice Saillet, fueron algunos de los miembros ilustres que acogió en sus aulas el Colegio. Tales personajes aseguraron la vitalidad y actualidad de la ciencia, cuya expresión más conocida es el OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle).

Según Boris Vian, el Collège requería una cuota, publicaba periódicamente en Francia sus Cuadernos y sus Dossier, cuando no alguna joya insólita como el Libro para Leer Acostado. Al respecto se ofrece el siguiente extracto de una entrevista con B. Vian en el mismísimo Collage:

DMZ: ¿Todo descubrimiento se hace por azar?

Boris Vian: Todo descubrimiento se hace no sólo por azar...

DMZ: Es como un paso en falso...

BV: No, no es un paso en falso, es el momento en que el observador se percata de una anomalía. Es la anomalía lo que descubre el descubrimiento, valga el pleonasma. Es la anomalía -la historia del cultivo del *Penicillium notatum* de Fleming- lo que, gracias a Dios, y sobre todo a Faustroll, le hizo tomar conciencia... Faustroll es el padre de todo descubrimiento.

DMZ: Siendo así, me parece claro que Faustroll jugó un papel importante en el descubrimiento de la penicilina. Permítame, Su Trascendencia Boris Vian, someterlo a otra pregunta. Hay ciertas obras patafísicas que usted nos

aconseja leer acostados, como El Monolo, de Jean Ferry.
¿Por qué?

BV: Porque nunca se había pensado en las personas que acostumbran leer acostadas. Es extremadamente molesto... por ejemplo, supongamos que hace mucho frío. Uno está obligado a tener las dos manos fuera de las cobijas para sostener el libro. El Monolo se puede leer estando acostado, con una mano fuera y la otra bien calentita bajo las mantas; se le puede dar vuelta a la página con la misma mano. Es muy cómodo, se pueden alternar las manos y así el lector de El Monolo, aunque haga un frío glacial, nunca lo va a padecer.

"Tras 25 años de Ocultación el Colegio de Patafísica se desocultó el jueves pasado (20-4) en París. La Patafísica se considera a sí misma como "el más patafísico de los mitos patafísicos". "Además existe... todo lo demás. Es decir: el universo que es "la excepción de sí mismo" cuando "sí mismo" es el Colegio de Patafísica. "La naturaleza del Colegio de Patafísica es patafísicamente institucional e institucionalmente patafísica.

Fuente: Elsa Cristina Alfonso-Weir. "El teatro de Alfred Jarry (1873-1907)". Revista www.teatroenlinea.150m.com/ No.12 (Ene-2010).

ANEXO No. 5

PRIMER MANIFIESTO DADA (1918)

TRISTÁN TZARA

Para lanzar un manifiesto es necesario: A, B, C. Irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obviedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una *cocotte* prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A.B.C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de cristal-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas

desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un amigameimportismo, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento. En las encrucijadas de las luces, vigilantes y atentas, espionando los años en el bosque. Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por lo demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. Demasiado cómodo: la aproximación fue inventada por los impresionistas. Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

DADA— he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define. El espectador que trata de explicar una palabra es un intrigante: (conocer). Desde el refugio enguantado de las complicaciones serpentina hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.

Explicar: diversión de los vientres rojos con los molinos de los cráneos vacíos.

Dada no significa nada

Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico... hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADA. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADA. Sabios periodistas ven en todo ello un arte para niños, otros santones Jesús habla a los niños, el

retorno a un primitivismo seco y estrepitoso, estrepitoso y monótono. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. ¿Hay quien crea haber encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El texto de Jesús y la Biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio «ama a tu prójimo» es una hipocresía. «Conócete a ti mismo» es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo hablo siempre de mí porque no quiero convencer. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi río, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el de descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas: buscarlas por doquier, en los pesebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles.

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacía la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa.

Aquí echamos el ancla en la tierra feraz. Aquí tenemos derecho a proclamar esto porque hemos conocido los escalofríos y el despertar. Fantasmas ebrios de energía, hincamos el tridente en la carne distraída. Rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones: goma y

lleva es nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed. Nuestra sangre es vigorosa.

El cubismo nació del simple modo de mirar un objeto: Cezanne pintaba una taza veinte centímetros más abajo de sus ojos, los cubistas la miran desde arriba complicando su aspecto sección perpendicular que sitúan a un lado con habilidad... me olvido de los creadores ni de las grandes razones de la a. que ellos hicieron definitivas). El futurismo ve la misma traza un movimiento sucesivo de objetos uno al lado del otro, añadiéndole maliciosamente alguna línea —fuerza. Eso no quita que la buena o mala, sea siempre una inversión de capitales intelectuales.

El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las a inmediatas sensaciones hacer dar vueltas en todos los sentidos.

Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo u sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento a los refectorios de esos animales vestidos de paisano que ilustran tan bien esa fabula triste de la humanidad.

Un cuadro es el arte que se encuentren dos líneas geométricas que se ha comprobado que son paralelas, hacer que se encuentren en un lienzo, ante nuestros ojos, en una realidad que nos traslada a un mundo de otras condiciones y posibilidades. Este mundo no esta especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador la obra carece de causa y de teoría. Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación; éstos son los fulgores supremos de un arte absoluto. Absoluto en la pureza de cósmico y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin respiración, sin luz y sin control.

Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una

literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Consciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquier otra ley queda anulada.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vértice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y he ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos.

He ahí un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos unos sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno. DADA es la enseñanza de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

La filosofía, he ahí el problema: por qué lado hay que empezar a mirar la vida, Dios, la idea y cualquier otra cosa. Todo lo que se ve es falso. Yo no creo que el resultado negativo sea más importante que la elección entre el dulce y las cerezas como postre. El modo de mirar con rapidez la otra cara de una cosa para imponer directamente la propia opinión se llama dialéctica, o sea, el modo de regatear el espíritu de las patatas frutas bailando a su alrededor la danza del método.

Si yo grito: IDEAL, IDEAL, IDEAL,

conocimiento, conocimiento, conocimiento

bumbúm, bumbúm, bumbúm,

registro con suficiente exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las demás bellas cualidades de que tantas personas inteligentes han discutido en tantos libros para llegar, al fin, a confesar que cada uno, del mismo modo, no ha hecho más que bailar al compás de su propio y personal bumbúm y que, desde el punto de vista de tal bumbúm, tiene toda la razón: satisfacción de una curiosidad morbosa, timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusiones en la 'ida; autoridad de la varita mística formulada en el grupo de una orquesta fantasma de arcos mudos engrasados con filtros a base de amoniaco animal. Con los impertinentes azules de un ángel han enterrado la interioridad por cuatro perras de unánime reconocimiento.

Si todos tienen razón, y si todas las píldoras son píldoras Pínk., tratemos de no tener razón. En general, se cree poder explicar racionalmente con el pensamiento lo que se escribe. Todo esto es relativo. El pensamiento es una bonita cosa para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad dañina, que adormece las tendencias antirreales del hombre y hace de la burguesía un sistema. No hay una Verdad definitiva. La dialéctica a una máquina divertida que nos ha llevado de un modo bastante trivial a las opiniones que hubiéramos tenido de otro modo. ¿Hay alguien que crea, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, haber demostrado la verdad de sus opiniones? La lógica constreñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. A este elemento los filósofos se complacen en añadir el poder de observación. Pero justamente esta magnífica cualidad del espíritu es la prueba de su impotencia. Se observa, se mira desde uno o varios puntos de vista y se elige un determinado punto entre millones de ellos que igualmente existen. La experiencia también es un resultado del azar y de las facultades individuales.

La ciencia me repugna desde el momento en que se transforma en sistema especulativo y pierde su carácter de utilidad, que, aun siendo inútil, es, sin embargo, individual. Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que halla que todo está en orden: continuad, muchachos, humanidad... La ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: Todo está en orden, haced el amor y rompeos la cabeza; continuad, muchachos, hombres, amables burgueses, periodistas vírgenes... Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. Completarse, perfeccionarse en nuestra pequeñez hasta colmar el vaso de nuestro yo, valor para combatir en pro y en contra del pensamiento, misterio de pan, desencallamiento súbito de una hélice infernal hacia lirios baratos.

La espontaneidad dadaísta

Yo llamo amíquémeimportismo a una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el twostep que se convierte en himno nacional, las tiendas de antiúallas, el T.S.H., el teléfono sin hilos, que transmite las fugas de Bach, los anuncios luminosos, los carteles de prostíbulos, el órgano que difunde claveles para el buen Dios y todo esto, todo junto, y realmente sustituyendo a la fotografía y al catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer la penumbra y flotar en la gran boca llena de miel y de excrementos. Medida con la escala de lo Eterno, toda acción es vana (si dejamos que el pensamiento corra una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco; dato, también éste, importante para el conocimiento de la humana impotencia). Pero si la vida es una pésima farsa sin fin ni parto inicial, y como creemos salir de ella decentemente como crisantemos lavados, proclamamos el arte como única base de entendimiento. No importa que nosotros, caballeros del espíritu, le dediquemos desde siglos nuestros refunfunos. El arte no aflige a nadie y a aquellos que sepan interesarse por el recibirán, con sus caricias, una buena ocasión de poblar el país con su conservación. El arte es algo privado y el artista lo hace para si mismo; una obra comprensible es el producto de periodistas.

Y me gusta mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al óleo: un tubo de papel de plata, que, si se aprieta, vierte automáticamente odio, cobardía, y villanía. El artista, el poeta aprecia el veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria. Es feliz si se le insulta: eso es como una prueba de su coherencia. El autor, el artista elogiado por los periódicos, comprueba la comprensibilidad de su obra: miserable forro de un abrigo destinado a la utilidad publica: andrajos que cubren la brutalidad, meadas que colaboran al calor de un animal que incuba sus bajos instintos, fofa a insípida carne que se múltipla con la ayuda de los microbios tipográficos. Hemos tratado con dureza nuestra inclinación a las lágrimas. Toda filtración de esa naturaleza no es más que diarrea almibarada. Alentar un arte semejante significa diferirlo. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas

y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, minirapodo gigante que asfixia a la independencia. Ligado a la lógica, el arte viviría en el incesto, tragándose su propia cola, su cuerpo, fornicando consigo mismo, y el genio se volvería una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, una marcha de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo y la misma alegría de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos (somos sutiles, nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi liquida) caracterizan nuestra alma, dicen los cínicos. También ese es un punto de vista, pero no todas las flores, por fortuna, son sagradas, y lo que hay de divino en nosotros es el comienzo de la acción antihumana. Se trata, aquí, de una flor de papel para el ojal de los señores que frecuentan el baile de disfraces de la vida, cocina de la gracia, con blancas primas ágiles o gordas. Esta gente comercio con lo que hemos desechado. Contradicción y unidad de las estrellas polares en un solo chorro pueden ser verdad, supuesto que alguien insista en pronunciar esta banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa y maloliente. La moral consume, como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos ha impuesto la impasibilidad ante los agentes de policía, causa de nuestra esclavitud, pútridas ratas de las que esta repleto el vientre de la burguesía, y que han infectado los únicos corredores de nítido y transparente cristal que aun seguían abiertos a los artistas.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos.

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, planetas, y que, aun hoy, son consideradas validas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lucida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es

como una infusión de chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los trusts de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como al diarrea en relación con el asco que arruina la salud, que inmunda tarea de carroñas para comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fabricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del

Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma identidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

Nota: Publicado en 1918 en el número 3 de la revista *DADA* de Zurich, el Manifiesto Dada es el primer manifiesto del movimiento dadaísta. Otros textos importantes para la historia del dadaísmo son: el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, también de Tzara, leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el número 4 de la revista *La vie des lettres* también de París y la plaquette de ocho folios sin numerar *La premiere aventure celeste de Mausleur Antipyrine*, que Tzara escribió y publicó en Zurich en 1916. El manifiesto de 1918 es, sin duda alguna, el texto más significativo de los que publicó el artista rumano y el más explícito en sus intenciones.

ANEXO. No. 6.

CHARLA SOBRE TEATRO

FEDERICO GARCÍA LORCA

Queridos amigos: Hace tiempo hice firme promesa de rechazar toda clase de homenajes, banquetes o fiestas que se hicieran a mi modesta persona; primero, por entender que cada uno de ellos pone un ladrillo sobre nuestra tumba literaria, y segundo, porque he visto que no hay cosa más desolada que el discurso frío en nuestro honor, ni momento más triste que el aplauso organizado, aunque sea de buena fe.

Además-esto en secreto--, creo que banquetes y pergaminos traen el mal fario, la mala suerte, sobre el hombre que los recibe; mal fario y mala suerte nacidos de la actitud descansada de los amigos que piensan: “Ya hemos cumplido con él”.

Un banquete es una reunión de gente profesional que come con nosotros y donde están, pares o nones, las gentes que nos quieren menos en la vida.

Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña: “¿A que no tienes valor de hacer esto?” «¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?” “¿A que no te atreves a contar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?” Exigencia y lucha, con un fondo de amor severo, templan el alma del artista, que se afemina y destroza con el fácil halago. Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos

de rocas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido.

Huyendo de sirenas, felicitaciones y voces falsas, no he aceptado ningún homenaje con motivo del estreno de *Yerma*; pero he tenido la mayor alegría de mi corta vida de autor al enterarme de que la familia teatral madrileña pedía a la gran Margarita Xirgú, actriz de inmaculada historia artística, lumbrera del teatro español y admirable creadora del papel, con la compañía que tan brillantemente la secunda, una representación especial para verla.

Por lo que esto significa de curiosidad y atención para un esfuerzo noble de teatro, doy, ahora que estamos reunidos, las más rendidas, las más verdaderas gracias a todos. Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo". No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución."

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales,

libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible.

El delicioso teatro ligero de revista, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador, podría defenderse y aun salvarse; pero el teatro en verso, el género histórico, la llamada alta comedia y la espléndida zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.

Al público se le puede enseñar -conste que digo público, no pueblo-; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros.

Hay necesidad de hacer esto para bien del teatro y para gloria y jerarquía de los intérpretes. Hay que mantener actitudes dignas, en la seguridad de que serán recompensadas con creces. Lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro, que es siempre, siempre, un arte, y será siempre un arte excelso, aunque haya habido una época en que se llamaba arte a todo lo que no gustaba, para rebajar la atmósfera, para destruir la poesía y hacer de la escena un puerto de arrebatcapas.

Arte por encima de todo. Arte nobilísimo; y vosotros, queridos actores, artistas por encima de todo. Artistas de pies a cabeza, puesto que por amor y vocación habéis subido al mundo fingido y doloroso de las tablas. Artistas por ocupación y preocupación. Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra «Arte» en salas y camerinos, porque si no, vamos a tener que poner la palabra «Comercio» o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor.

A través de mi vida, si vivo, espero, queridos actores, que os encontréis conmigo y yo con vosotros. Siempre me hallaréis con el mismo encendido amor al teatro y con la moral artística del ansia de una obra y una escena cada vez mejor. Espero luchar para seguir conservando la independencia que me salva; y para calumnias, horrores y sambenitos que empiecen a colgar sobre mi cuerpo, tengo una lluvia de risa de campesino para mi uso particular.

No quiero daros una lección, porque me encuentro en condiciones de recibidas. Mis palabras las dicta el entusiasmo y la seguridad. No soy un iluso. He pensado mucho-y con frialdad-lo que pienso, y, como buen andaluz, poseo el secreto de la frialdad porque tengo sangre antigua. Yo sé que la verdad no la tiene el que dice “hoy, hoy, hoy” comiendo su pan junto a la lumbre, sino el que serenamente mira a lo lejos la primera luz en la alborada del campo.

Yo sé que no tiene razón el que dice «Ahora mismo, ahora, ahora» con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice «Mañana, mañana» y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo.

2 de febrero, 1935.

Fuente: Federico García Lorca (1980). *Obras completas*. Madrid. Aguilar, pp. 1214-1217.

ANEXO No. 7.

¿QUÉ ES EL TEATRO ÉPICO? (1939)

WALTER BENJAMIN

I - El público distendido.

"Nada más hermoso que reclinarsse en un sofá y leer una novela", afirma un narrador del siglo pasado. Se refiere, sin duda, al grado de goce liberador de tensiones que puede provocar una obra narrativa. La idea que uno se hace del que asiste a una representación teatral viene a ser justamente lo contrario. Se imagina uno a un hombre que con todas las fibras tensas sigue

la acción. El concepto de teatro épico (que Brecht forjó como teoría de su praxis poética) alude sobre todo a que ese teatro desea un público distendido, que siga la acción sin crisparse. Sin duda, siempre aparecerá como un hecho colectivo y eso lo diferencia del lector que está solo con su texto. Justamente por ser colectivo ese público se verá, en general, inducido a una toma de posición más rápida. Pero esa toma de posición según piensa Brecht, debería ser reflexiva, distendida, es decir, propia de un interesado. Para que éste participe se prevé una doble circunstancia. Primero, los sucesos de la acción; que serán de tal índole que en determinados momentos podrán ser controlados por la experiencia del público. Segundo, la puesta en escena, cuya armazón artística debe estructurarse de manera que resulte transparente. (Esta estructuración se opone radicalmente a la "sencillez"; implica, en realidad, conocimiento de arte y agudeza en el director de escena). El teatro épico se dirige a espectadores interesados, "que no piensan sin motivo". Brecht no pierde de vista las masas, a cuya forma de pensamiento condicionado alude esa fórmula. En el intento de despertar el interés del público por el teatro, con sentido profesional, pero no pasando por el aspecto educativo, se introduce una voluntad política.

II - El argumento.

El teatro épico debe "quitar al escenario su sensación de sustancia real". Para eso a menudo le viene mejor un argumento antiguo que uno nuevo.

Brecht se ha preguntado si los sucesos que presenta el teatro épico no deberían ser ya conocidos. Este teatro se comportaría con el argumento como el maestro de baile con su alumno; ante todo propondrá aflojar sus miembros hasta los límites de lo posible. (El teatro chino procede de hecho así. En "The fourth wall of China" Brecht explicó lo que le debe al teatro chino). Si el teatro debe apuntar hacia los sucesos conocidos, "entonces los hechos históricos serán los más adecuados para él". Su distensión épica - lograda mediante la forma de actuación, los carteles y títulos- tiende a quitarles el carácter de "vida real".

De esta manera toma Brecht como objeto de su última pieza la vida de Galilei. Brecht presenta a Galilei sobre todo como gran maestro. Galilei no sólo enseña una nueva física, sino que la enseña de una nueva manera. En sus manos, la experimentación es no solo una conquista de la ciencia, sino también de la pedagogía. El acento fundamental de la pieza no está en la retractación de Galileo. El verdadero acontecimiento épico debe buscarse más bien en lo que se desprende del título del antepenúltimo cuadro: "1633-1642. Como prisionero de la Inquisición Galilei continúa sus

investigaciones hasta su muerte. Consigue sacar clandestinamente de Italia sus obras principales".

Este teatro está vinculado con el proceso temporal de un modo muy diferente que la tragedia. Como la tensión apunta menos al desenlace que los acontecimientos particulares, puede abarcar las más amplias extensiones de tiempo. (Lo mismo sucedía con los misterios medievales. La dramaturgia de Edipo o de El Pato silvestre presenta el polo opuesto a lo épico).

III - El héroe no trágico.

El teatro clásico de los franceses hacía lugar entre los actores a las personas de alto rango, quienes tenían sus sillones en pleno escenario. A nosotros eso nos parece algo fuera de lugar. Del mismo modo, de acuerdo con los conceptos que rigen la dramaturgia actual, nos parecería fuera de lugar que un tercero imparcial, como sobrio observador, como "el que piensa", ordenara los episodios en el escenario. Algo semejante ha intentado Brecht en muchas ocasiones. Se puede ir más lejos y afirmar que el intento de convertir al "pensador", sí, al sabio, en héroe dramático, fue emprendido por Brecht. Y justamente en base a esto se puede definir su teatro como épico.

Este intento fue llevado al máximo en la figura de Galy Gay, el mozo de cordel. Galy Gay, el héroe de la obra "Un hombre es un hombre", no es más que un escenario de las contradicciones que integran nuestra sociedad. Tal vez no sea demasiado audaz, en el sentido de Brecht, considerar al sabio como el perfecto escenario de su dialéctica. De todos modos Galy Gay es un sabio. Pero ya Platón había reconocido muy bien lo no dramático del ser superior, del sabio. En sus diálogos lo llevó hasta el umbral del drama -en Fedón-, hasta el borde del drama pasional. El Cristo medieval, que, como lo encontramos en los padres de la Iglesia, representaba al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Del mismo modo, en el drama profano de Occidente no cesó la búsqueda del héroe no trágico. En constante desacuerdo con sus teóricos, este drama se ha desprendido una y otra vez de la auténtica estructura de lo trágico, es decir, de lo griego, para buscar nuevas formas. Este camino importante, pero mal trazado (que aquí puede aparecer como imagen de una tradición), pasa en la Edad Media por Hroswitha y los Misterios en el barroco por Gryphins y Calderón. Más tarde reaparece con con Lenz y Grable y finalmente con Strindberg. Las obras de Shakespeare permanecen como monumentos a la vera de ese camino, y Goethe lo cruzó con la segunda parte de Fausto. Es un camino europeo, pero sobre todo, alemán. Si es que se puede hablar de un camino y no tan solo de un sendero de contrabandistas, por el que nos ha

llegado la herencia del drama barroco y medieval. Esa huella reaparece hoy, tan borrosa y llena de malezas como siempre, en los dramas de Brecht.

IV - La ruptura.

Brecht presenta su teatro como épico frente al teatro dramático en sentido estrecho, cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso define Brecht la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, así como Riemann formuló una geometría no euclidiana. Esta analogía puede poner de relieve el hecho de que no se trata de una relación de competencia entre formas discutibles de la puesta en escena. Con Riemann desaparece el axioma de las paralelas. Con Brecht desaparece la catarsis aristotélica, la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe.

El interés de ese público liberado de tensiones, al cual están dedicadas las representaciones del teatro épico se singulariza por el hecho de que casi no se apela a la capacidad de proyección sentimental del espectador. El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve.

Según Brecht, al teatro épico no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. El ejemplo más primitivo: una escena familiar. De pronto, entra un desconocido. La mujer se disponía, justamente a asir una pieza de bronce para arrojársela a la hija; el padre se disponía a abrir la ventana para llamar a un policía. En ese momento aparece en la puerta el desconocido. "Tableau", como se decía en 1900. Esto es, el desconocido es confrontado con la situación: expresiones trastornadas, ventana abierta, habitación desordenada. Pero hay una mirada ante la cual escenas más normales de la vida burguesa no se comportan de un modo muy diferente.

V - El "gestus" citable.

"El efecto de toda frase", dice un poema didáctico de Brecht, "era esperado y desentrañado. Y hubo que esperar hasta que la multitud pesó las frases en una balanza". En una palabra, el juego sufrió una ruptura. Se puede

desarrollar esto y reflexionar sobre el hecho de que la ruptura es uno de los procedimientos formales fundamentales. Va mucho más allá del campo del arte. Para mencionar solo un ejemplo, está en la base de toda cita literaria. Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas. El hecho de que sea posible citar sus textos no tendría nada de particular. Pero otra cosa son los "gestus", que tienen lugar en el curso de la representación.

Hacer del "gestus" una posible cita, es uno de los logros esenciales del teatro épico. El actor debe poder encerrar sus ademanes como el tipógrafo las palabras. Este efecto solo puede lograrse cuando, por ejemplo, el actor cita su propio "gestus". Esto se buscaba en *Happy end*, cuando la Neler, en el papel de un sargento del Ejército de Salvación, que, para lograr prosélitos, había cantado en una taberna de marinos una canción más adecuada a ese ambiente que al de una iglesia, debe repetir esa canción y el "gestus" con que la cantó ante un concilio del Ejército de Salvación. De la misma manera en *"Masshne"* (La medida) se presenta ante el tribunal del partido, no sólo el informe de los comunistas, sino también una serie de gestos del camarada contra el cual actuaron. Lo que en el drama épico es un procedimiento artístico sumamente sutil, se convierte en el caso particular de la pieza didáctica en uno de los fines inmediatos. Por lo demás, el teatro épico es por definición un teatro gestual. El "gestus" se destaca tanto más, cuanto más a menudo se interrumpe una actuación.

VI - La pieza didáctica.

El teatro épico en cada caso está dedicado tanto a los actores como a los espectadores. La pieza didáctica se destaca como caso singular sobre todo por la peculiar pobreza del aparato exterior simplifica y hace posible el intercambio entre el público y los actores, los actores y el público. Cada espectador puede convertirse en co-intérprete. Y en los hechos es más fácil actuar como "maestro" que como "héroe".

En la primera versión de *El vuelo de Lindbergh*, que fue publicada en una revista, figuraba todavía el aviador como héroe. Estaba dedicada a su exaltación. La segunda versión -esto es significativo- debe su origen a una autocritica de Brecht. Qué entusiasmo recorrió los dos continentes en los días que siguieron a ese vuelo. Pero la sensación estalló como un globo. En *El vuelo de Lindbergh*, Brecht se esfuerza por descomponer el espectro de la "vivencia", para extraer de él los colores de la experiencia. Experiencia, que solo se podía sacar del trabajo de Lindbergh, no de la excitación del público.

T. E. Lawrence, autor de Los siete pilares de la sabiduría, le escribió a Robert Graves, cuando se alistó en la aviación, que ese paso era para el hombre de hoy, lo que en la Edad Media hubiera sido la entrada al convento. En esta manifestación se encuentra ya la tensión de arco que caracteriza El vuelo de Lindberg, pero también a las piezas didácticas posteriores. Una severidad clerical es aplicada al aleccionamiento en una técnica moderna, aquí en la realidad de la aviación; más adelante, en la de la lucha de clases. Esta segunda aplicación se desarrolla al máximo en La madre. Fue audaz mantener justamente un drama social libre de los efectos de la proyección sentimental, a lo que su público estaba tan habituado. Brecht sabe esto; lo expresa en un poema epistolar que, con motivo del estreno de esa pieza en Nueva York, dirigió al elenco de trabajadores de esa ciudad: "Muchos nos han preguntado: ¿Os entenderá el trabajador? ¿Renunciará al tóxico habitual? ¿A participar con su espíritu en la indignación ajena, en el éxito de otros? ¿Renunciará a la ilusión que lo conmueve durante dos horas para dejarlo luego más agotado, lleno de vagos recuerdos y de una aún más vaga esperanza?"

VII - El actor.

El teatro épico avanza a empujones como las imágenes en el celuloide de una película. Su forma básica es la del shock, con que las diversas y bien recortadas situaciones se encuentran unas con otras. Las canciones, los carteles, las convenciones gestuales, enfrentan a una situación con otra, Así surgen intervalos que contribuyen a destruir la ilusión del público, paralizan su tendencia a la proyección sentimental. Esos intervalos son reservados para su toma de posición crítica (ante la conducta expuesta por los personajes y la forma de esa exposición). En lo que se refiere a la forma de exposición la tarea del actor en el teatro épico, consiste en mostrar mediante su actuación que conserva la cabeza fría. También para él la proyección sentimental es apenas aplicable. El actor de teatro dramático no siempre está preparado para este tipo de actuación. En lo que se refiere a la actuación es posible acercarse al teatro épico con la mayor desenvoltura.

Brecht dice: "El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo en cuanto muestra la cosa. Aún cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que desaparezca la diferencia entre ambas tareas". En otras palabras: el actor debe reservarse la posibilidad de salir de su papel en forma artística. No debe privarse de actuar, en determinado momento, como el que piensa por encima de su papel. Sería injusto recordar en ese momento la ironía romántica, tal como la utiliza, por ejemplo, Tieck,

en El gato con botas. Esta última ironía no tiene una finalidad didáctica; solo muestra, en el fondo, la información filosófica del autor, quien al escribir la obra siempre tiene presente que el mundo puede en última instancia ser un teatro.

El estilo de actuación del teatro épico permitirá reconocer sin esfuerzos hasta qué punto en este campo el interés artístico y político son idénticos. Piénsese en el ciclo de Brecht Terror y miseria del Tercer Reich. Se entiende fácilmente que la tarea de representar a un SS o a un miembro del Tribunal del Pueblo significará para un actor alemán en el exilio algo muy diferente que interpretar el don Juan de Moliere para un buen padre de familia. Para el primero la proyección sentimental difícilmente podrá considerarse un procedimiento adecuado por cuanto él no podrá identificarse afectivamente con el asesinato de sus compañeros de lucha. Un modo de exposición diferente, más distanciado, podría ser en esos casos no solo un nuevo derecho, sino también un logro particular del intérprete. Ese modo sería el épico.

VIII El teatro en el estrado.

El teatro épico se puede definir mejor desde el punto de vista del escenario que desde el punto de vista de un nuevo drama. El teatro épico se debe a una circunstancia, a la que no se ha prestado suficiente atención. Esa circunstancia puede descubrirse como la abolición de la “orquesta”. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese foso, cuyo silencio acentúa la solemnidad del drama, cuyo sonido exalta la embriaguez de la ópera, ese foso, que entre todos los elementos del teatro conserva con mayor fuerza las huellas de su origen sacro, ha ido perdiendo cada vez más su significación. Todavía se encuentra el escenario elevado por encima del público. Pero ya no surge de una profundidad inmensurable: se ha convertido en estrado. Pieza didáctica y teatro épico son un intento de ubicarse en ese estrado.

Fuente: Benjamin, Walter (1966). “Qué es el teatro épico”. Brecht: Ensayos y Conversaciones. Montevideo. Arca. Colección Ensayo y Testimonio. © de la edición original: Suhrkamp Verlag (1966). Publicado por primera vez en Mass und Wert 2 (1939): 381-387.

ANEXO No. 8.

CATORCE TESIS A PROPÓSITO DEL TEATRO DOCUMENTAL (1968)

PETER WEISS

El teatro documental es un teatro de reseña. Procesos verbales, cartas, cuadros estadísticos, comunicados de bolsa, presentaciones de balances bancarios e industriales, comentarios gubernamentales, alocuciones, entrevistas, declaraciones de personalidades relevantes, reportajes periodísticos o radiales, fotografiados o filmados, y todas las otras formas de testimonios del presente forman las bases del espectáculo. El teatro documental no admite ninguna invención; hace uso de un material documental auténtico que se difunde a partir de la escena, sin modificar su contenido, pero estructurando la forma. A diferencia de las informaciones incoherentes que nos asaltan diariamente por todas partes; se presentan en escena una selección que converge hacia un tema preciso, social o político la mayoría de las veces. Esta selección crítica, así como el criterio que rige este montaje de cortes tomados de la realidad, garantizan la calidad de esta dramaturgia del documento.

II

El teatro documental es un elemento de la vida pública tal como nos la entregan los medios masivos de comunicación. Precisemos cuál es la tarea del teatro documental con una crítica a diferentes niveles.

a) Crítica del camuflaje: ¿Los comunicados de prensa, radio y televisión están orientados según la óptica de los grupos de interés en el poder? ¿Qué se nos disimula? ¿A quién sirven tales exclusivas? ¿Qué círculos sacan ventaja de este camuflaje, de esta alteración, de esta idealización de ciertos fenómenos sociales precisos?

b) Crítica de la falsificación de la realidad: ¿Por qué un personaje histórico, un período o toda una época son sumidos en el olvido? ¿Quién refuerza, pues, sus propias posiciones eliminando ciertos hechos históricos? ¿Quién pues, extrae beneficio de una alteración consciente de ciertos fenómenos destacados y memorables. ¿Cuáles son las capas de la sociedad que mantienen disimulados los acontecimientos del pasado? ¿Cómo se manifiestan las falsificaciones que se efectúan? ¿Cómo son recibidas?

c) Crítica de la mentira: ¿Cuáles son los efectos de una mentira histórica? ¿Cómo se revela una situación contemporánea basada en mentiras? ¿Qué dificultades deben esperarse cuando se sale en busca de la verdad? ¿Qué organismos influyen y qué potencias harán todo lo posible por oponerse a que se tenga conocimiento de la verdad?

III

A pesar de que los medios de comunicación entre los hombres hayan alcanzado un alto grado de extensión y nos mantengan al corriente de la actualidad en todas las partes del globo, los acontecimientos más importantes que determinan el aspecto de nuestro presente y nuestro futuro continúan ocultos para nosotros, así como sus orígenes y relaciones. Los documentos que conservan los responsables podrían aportarnos aclaraciones sobre las actividades de las cuales sólo nos llegan los efectos, pero estos documentos permanecen inaccesibles para nosotros. El teatro documental, por ejemplo, que quisiera tratar del asesinato de Lumumba, de Kennedy, del Ché Guevara, de las masacres de Indonesia, de los acuerdos internos durante las negociaciones de Ginebra sobre Indochina, del reciente conflicto del Medio Oriente y de los preparativos del gobierno de los Estados Unidos para conducir la guerra en Vietnam, este teatro documental se haya enfrentado a una oscuridad artificial' de la cual hacen uso los hombres en el poder a fin de disimular sus manejos.

IV

El teatro documental se opone a aquellos sectores cuya política consiste en mantener ciego al observador y nebuloso su objeto de estudio, se alza contra esa tendencia de los medios masivos de comunicación de mantener al pueblo .en un desierto de embrutecimiento y cretinización: se encuentra, finalmente, en la misma situación que todo ciudadano del estado que trata de hacer su propia búsqueda, pero se haya atado de pies y manos, obligado, en fin de cuentas, a hacer uso del único medio que le queda: la protesta pública.

La semejanza de la reunión espontánea al aire libre, con pancartas, telas y consignas coreadas, el teatro documental representa una reacción contra la situación presente, que exige clarificar.

V

La manifestación en la vía pública, la distribución de volantes, el desfile en comitiva, el trabajo de masa, son acciones concretas de eficacia inmediata. Su naturaleza improvisada les confiere un fuerte carácter dramático, su desarrollo es imprevisible, a cada instante pueden pasar al estadio agudo del choque con las fuerzas del orden y poner en evidencia así la contradicción violenta que impera .en el seno de las contradicciones sociales. El teatro documental brinda un concentrado de esta materia explosiva latente y busca conservar la actualidad en sus formas de expresión pero cuando se estructura el documento para hacer una representación cerrada cuyo momento está determinado, su lugar limitado y que conlleva elementos activos y espectadores, se plantea el teatro documental otras .exigencias que las que se usan con respecto de la intervención política directa.

La escena del teatro documental no representa la realidad aprendida en un instante sino la imagen de un pedazo de realidad arrancado al flujo continuo de la vida.

VI

En tanto que no opta de suyo por la forma del espectáculo en la vía pública, el teatro documental no puede medirse con la realidad de una manifestación política auténtica. No llega nunca a igualar la dinámica que nace de la exposición de puntos de vista, tal como tiene lugar en las escenas de la vía pública. A partir de la sala de espectáculos el teatro documental no puede provocar a las autoridades del Estado y la administración como se llega a hacerlo en el momento de las manifestaciones dirigidas contra las sedes del gobierno y los centros económicos y militares. A pesar de tratar de liberarse del marco que hace de él un medio artístico, de abandonar las categorías estéticas, de proponerse ser algo imperfecto, toma de posición y acción militante, de adoptar la apariencia de nacer en el instante, de reaccionar sin premeditación, el teatro documental es, en fin de cuentas, un producto artístico y debe serlo si quiere justificar su existencia.

VII

En efecto, un teatro documental que desea ser en primer lugar una tribuna política, y renuncia a ser una realidad. En tal caso una acción política práctica en el mundo exterior tendría una mayor eficacia. No es sino cuando ha logrado, gracias a su actividad de análisis, de control y de crítica transformar una materia real vivida y conferirle las funciones de un medio artístico, cuando adquiere plena validez en el debate crítico que se libra con la realidad. En una escena como esta la obra dramática puede convertirse en el instrumento de formación de pensamiento político. Sin embargo, es necesario precisar cuáles son las formas específicas de expresión del teatro documental que se diferencian de los conceptos artísticos tradicionales.

VIII

La fuerza del teatro documental reside en su capacidad rara de construir, a partir de fragmentos de realidad un ejemplo utilizable, un "esquema modelo" de los acontecimientos actuales. No se encuentra situado en el centro de los hechos; muy por el contrario, toma la actitud del observador y disfruta de una mirada analítica. La técnica del recorte y el collage le permite extraer del material caótico que le proporciona la realidad exterior los detalles claros y elocuentes. Confrontando puntos contradictorios, atrae la atención sobre un conflicto latente y gracias a las piezas que ha reunido, puede entonces proponer una solución, lanzar un llamado o plantear una cuestión fundamental. Lo que en la improvisación abierta, en el happening de tinte político, conduce a una tensión difusa, a una participación emocional y a la ilusión de un compromiso con la

actualidad, se liga con el teatro documental de forma atenta, consciente y reflexiva.

IX

El teatro documental somete a examen los hechos. Presenta la manera diferenciada de la cual se toman los acontecimientos y las declaraciones que están en la fuente de estas diferencias, una de las partes saca ventajas de un acontecimiento que perjudica a la otra. Los partidos se enfrentan. Se ponen en claro las relaciones de dependencia que los une. Corrupciones y chantajes que tienen por función mantener se convierten en el objeto de la descripción.

La columna de las pérdidas junto a la de las ganancias... y los que las embolsan se defienden, se presentan como los guardianes del orden. Muestran como administran sus bienes. Del otro lado, los que sufren las pérdidas. En sus filas, los traidores que cuentan con una ascensión personal. Los otros, que se esfuerzan en no perder aún más de lo que lo hacen.

Al prolongarse, las desigualdades chocan entre sí. Vistazos en el seno de éstas que la transcripción concreta hace insoportable. Injusticias tan manifiestas, tan convincentes que exigen una intervención inmediata. Situaciones tan fraudulentas que sólo la violencia puede transformarlas. Opiniones opuestas sobre un mismo objeto. Se contraponen las afirmaciones y las situaciones reales. Promesas y compromisos preceden a actos contradictorios. Se examinan las consecuencias de acciones que desencadenaron las centrales de planificación disimuladas. ¿Quién pues, ve afirmada su situación y quién es afectado? Se toma nota de los silencios y las evasiones de las personalidades implicadas. Se exponen indicios. A partir de un ejemplo manifiesto se sacan conclusiones. Se presenta como la encarnación de los intereses precisos de personalidades auténticas. No se ponen en escenas conflictos individuales, sino comportamientos ligados a sus motivaciones socio-económicas. El teatro documental en contra de todo destello exterior rápidamente transitorio, se corresponde con el hecho "ejemplar": no hace uso, pues, de caracteres dramáticos ni de evocaciones de atmósfera, sino de grupos de campos de fuerza, de tendencias.

X

El teatro documental toma partido. Un gran número de sus temas tienen como único epílogo posible una condena. Para un teatro tal la objetividad, desde un cierto ángulo, aparece como un concepto del cual hace uso una potencia en el poder, con el fin de excusar sus actos.

El llamado a la comprensión y a la moderación se revela como el grito que lanzan los mismos que temen perder sus ventajas. Los ataques de las fuerzas coloniales portuguesas contra Angola y Mozambique, las

intervenciones en la República de África del Sur contra las poblaciones africanas, las agresiones de los Estados Unidos de América contra Cuba, contra la república de Santo Domingo y contra Vietnam, no pueden ser representadas más que como actos criminales unilaterales. Cuando se quiere pintar las expediciones de saqueo y los genocidios, está justificado el utilizar la técnica del negro y blanco, sin la menor consideración para los asesinos, expresando con respecto de los explotados toda la solidaridad de la que se puede dar prueba.

El teatro documental puede tomar la forma de un tribunal y en este caso ni pretende igualar en autenticidad a la Corte de Nuremberg, el proceso de Auschwitz en Francfort, un interrogatorio en el senado americano o una sesión del Tribunal Russell: sin embargo, puede tratar de un modo nuevo las cuestiones y los puntos litigiosos citados en la sala de audiencia real.

XI

Gracias a la distancia de que goza, puedo completar a posteriori los debates, desde puntos de vista ausentes del caso original. Los personajes incluidos en la acción están situados en un marco histórico. Paralelamente a la descripción de sus actos, se muestra el proceso del cual emanan y se atrae la atención sobre las secuelas posibles. Sus actividades vienen a ilustrar la demostración del mecanismo que continúa ejerciendo su influencia sobre la realidad. Se suprime todo accidente, toda creencia azarosa, en aras del estricto planteamiento del problema esencial. Se pierden los efectos sorprendidos, el color local, los elementos sensoriales, pero se gana un valor universal. El teatro documental puede introducir al público en el seno del debate, lo que es posible en la sala de audiencia real; coloca al público en un plano de igualdad con el acusado o el acusador, puede hacerlo participar en una comisión de investigación. El teatro documental puede contribuir a la comprensión de un complejo de fenómenos o bien provocar, en un grado extremo, una actitud de oposición.

XII

Algunos otros ejemplos de trabajo sobre el material documental.

a) Relaciones o fragmentos de relaciones pueden insertarse en intervalos cuya duración esta limitada muy precisamente, con el fin de crear un ritmo. Breves pasajes, que no consisten en más de un elemento, de una sola exclamación están relacionados por largas unidades complejas. Una cita está seguida de la descripción de una situación. Por un rompimiento brutal una situación se transforma en su contrario. Un protagonista aislado hace frente a un conjunto de recitantes. La estructura se compone de fragmentos antitéticos, de enumeraciones de ejemplos análogos, de formas contrastantes, de relaciones de tamaño variable. Variaciones sobre un

mismo tema. Una gradación en el seno de un proceso. Introducción de elementos y discordantes de disonancias.

b) Trabajo estilístico sobre- el material documental. En las citas se explota el hecho típico. Se caricaturiza a los personajes, se simplifican las situaciones hasta hacerlas patentes. Las canciones tienen la función de presentar relaciones, comentarios, resúmenes. Introducción del coro y la pantomima. El juego mímico agota la acción, las parodias. Utilización de máscaras y accesorios decorativos. Acompañamiento instrumental. Efectos.

c) Interrupción en el desarrollo de las relaciones. Inserción de una reflexión, de un monólogo, de un sueño, de una vuelta atrás; de un comportamiento contradictorio. Estas rupturas en el seno de la acción, crean una inseguridad, pueden provocar un efecto de choque, muestran como un individuo o un grupo es golpeado por los acontecimientos. Pero tales inclusiones violentas no deben hacer que nazca la confusión, muy por el contrario, deben atraer la atención sobre la multiplicidad de niveles del acontecimiento. Nunca deben usarse las técnicas por sí mismas, sino presentando experiencias, piezas de apoyo.

d) Rompimiento de la Estructura. Ningún ritmo calculado, sino material en bruto compuesto o fluido para la representación de las luchas sociales, para la descripción de situaciones revolucionarias, para los reportajes sobre los campos de batalla. Transcripción de la violencia en el choque de las fuerzas. Pero aquí igualmente la conmoción en la escena, la expresión del terror y la indignación no puede quedar sin clarificación ni solución. Mientras el documento es más insostenible, es más indispensable alcanzar una visión de conjunto, una síntesis.

XIII

Las tentativas del teatro documental por encontrar una forma de expresión aprobadora, están ligadas a la búsqueda de un lugar apropiado.

Si la representación se desarrolla en una escena comercial con localidades de tarifa elevada, el teatro documental está prisionero del sistema que quiere combatir. Si se instala fuera de las instituciones, está condenada a locales frecuentados de ordinario por un círculo de partidarios de la misma opinión. En lugar de tener una influencia real sobre la situación da prueba de su falta de eficacia real frente a los guardianes del orden establecido. El teatro documental debe llegar a penetrar en las fábricas, las escuelas, los estadios y las salas de mítines. Así como abandona los cánones estéticos del teatro tradicional, debe discutir sus propios métodos y desarrollar nuevas técnicas, adaptadas a las situaciones nuevas.

XIV

El teatro documental no es posible más que bajo la forma de un grupo de trabajo estable, que posea una formación política y sociológica, y

susceptible de entregarse a una investigación científica basada en archivos abundantes. Una dramaturgia del documento que retroceda ante una definición, que se contente con mostrar un estado de cosas sin aclarar los motivos de su aparición y la necesidad, así como la posibilidad de su desaparición; una dramaturgia del documento que se retrasa en luchas desesperadas sin tocar al enemigo, una dramaturgia tal que se desvaloriza así misma.

Por eso el teatro documental se alza contra esta producción dramática que tiene como tema central su propia desesperación y su propia cólera, rehúsa abandonar la concepción de un mundo absurdo sin salida. El teatro documental afirma que la realidad cualquiera que sea el absurdo con que se enmascara, puede ser explicada en su menor detalle.

Fuente: Weiss, Peter (1968). “Diez puntos para el trabajo de un actor en un mundo dividido”. *Rev. Eco* N° 99 (Jul 1968). Bogotá. Colombia.

ANEXO No. 9.

EL MÉTODO DE CREACIÓN COLECTIVA DE ENRIQUE BUENAVENTURA. ÚLTIMA VERSIÓN (1975)

En los meses de junio, julio y agosto de 1975 se realiza por parte de la comisión de publicaciones del TEC una actualización del Método que tendrá por título *Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC*; en éste, el texto dramático de *La Maestra*, aparece como anexo al documento central, el cual anuncia que, a modo de complementación, y mediante textos anexos, se va a hacer aclaración de ciertos aspectos prácticos y otros conceptuales.

De este modo, se desprenden tres textos que aparecen para complementar el mencionado arriba; ellos son: *Notas sobre el Método (La analogía)* (1973), igualmente el texto *Anexo número 2* (1974) que presenta un ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto; y, además, el texto *Anexo número 1* que corresponde a *Dramaturgia: construcción colectiva de un texto dramático*. Se puede afirmar que este conjunto de escritos constituyen la esencia del *Método de Creación Colectiva* concebido por Enrique Buenaventura y que a lo largo de una década planeó, puso a prueba, corrigió, para finalmente presentar su versión definitiva en el año de 1975.

En el Texto *Anexo número 2*, el Método aparece precedido de un epígrafe que dice “...un método científico es un método que busca el riesgo.

Sin cesar pone en juego su constitución misma” (Gastón Bachelard, citado por Buenaventura, 1974). Esta cita no es inocente, el Método de Creación Colectiva quiere ser un método científico, y no de otra manera lo puede entender Buenaventura; porque el gran propósito es dotar a todo el movimiento teatral de una herramienta útil para el trabajo, a la cual se ha llegado, como dice él mismo, quemando etapas.

El Método en Buenaventura es un componente operacional, una hoja de ruta, un trazado, un camino, él así lo refiere como herramienta y al respecto dirá

...es una herramienta que estamos haciendo en grupo y cuya historia es la historia de las obras que montamos. Se fue forjando en el mismo trabajo. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es conciente en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Solo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva. (Buenaventura, 1974: 1)

En este sentido, el método es la condición necesaria del trabajo colectivo; cuando se lleva a escena una obra teatral se ponen en juego muchos lenguajes, muchos niveles, quizá como en ninguna otra producción artística de las diferentes artes, todo debe hacerse en equipo y, a diferencia del cine, todo se hace en vivo frente al espectador, a lo largo de una hora o tal vez más, sin lugar a fallas significativas, ese momento es único e irreplicable. De esta manera, el método era una necesidad del trabajo, era una manera de organizarlo y realizar un salto cualitativo y una transformación de los procesos anteriores de montaje, lo que significaba una mudanza y evolución de los conceptos con los que se venía trabajando.

El método se propone en un primer momento ir de lo particular a lo general y de lo general a lo particular; para lograr este propósito se plantean los siguientes pasos:

1. *Análisis del texto*, este no pretende ser un análisis literario exhaustivo, es fundamentalmente un análisis dramático que permita la construcción del discurso del montaje.
2. *La trama y el argumento*. La primera pretende identificar el orden cronológico y causal de los acontecimientos; la segunda pretende

identificar los acontecimientos del modo en que son expresados por el autor.

3. *Tema central* que se identifica a partir de definir las fuerzas en pugna generales y el conflicto que las enfrenta, el cual se constituye en la motivación general.
4. *División del texto en secuencias, situaciones y acciones*. Las secuencias corresponden a divisiones mayores del texto; se identifican por el cambio en la motivación; la situación es una unidad menor de división que está incluida en la secuencia y que se determina por el cambio de una de las fuerzas en pugna; la acción corresponde a la tercera categoría de la división del texto y es la unidad básica de conflicto, una situación puede estar constituida por una o más acciones.
5. *La improvisación* es la herramienta básica para la construcción del discurso de montaje, se propone ser trabajada a partir de la analogía y recorrer cuidadosamente las acciones, situaciones y secuencias; es importante anotar que su base es el juego y que arroja resultados para todos los lenguajes teatrales; quizá de esta implementación es que el maestro Buenaventura logra años después (1982) al proponer una tipología de la improvisación con cinco funciones.
6. *Acercamiento al texto*. En esta etapa se procede a lo que Buenaventura denomina “la primera vuelta de montaje”, que se logra a partir de identificar los núcleos constitutivos de cada una de las improvisaciones y que van adquiriendo una construcción de imágenes teatrales, que apuntan al discurso del espectáculo; en esta etapa se realizan también improvisaciones de montaje e igualmente de relación con el texto dramático.
7. *Segunda vuelta* es el momento en que se trabaja con la totalidad bocetada del discurso de montaje, empiezan a usarse los textos exactos y a definirse los cambios de texto, procurando ver la significación resultante.

Para la construcción colectiva de un texto dramático, Buenaventura propone dividirlo en plano de la acción, plano de la gestualidad y plano verbal; esta construcción no excluye al dramaturgo el cual se considera fundamental para la elaboración del texto con carácter poético; *para el teatro, decir es hacer*, la palabra se vuelve acción y en ellas está contenido este plano, se pone, pues, el acento en el análisis, tanto en lo teórico como en lo práctico. En este nivel del trabajo se está en consideración de la historia, del conflicto y cómo este se relaciona con los intereses del grupo; cómo la analogía planteada en la historia habla a nuestro tiempo y a nuestros problemas, existiendo pues un alto porcentaje de subjetividad, de

intuición, de deseo, que necesariamente se confrontará con el análisis y la improvisación.

El problema de la adaptación, el cambio de registro, implica para el maestro nuevas formas y nuevos contenidos, no se trata de conservar la fidelidad a un texto o a un autor, se trata de construir una nueva historia.

El concepto de texto o documento del cual se parte para construir otro discurso, en este caso un discurso teatral, puede ser una fotografía, una serie de imágenes, un texto literario, una noticia de prensa; este punto de partida deberá generar una historia de ficción; de esta manera, el maestro Buenaventura ejemplifica en este documento dos posibles caminos en el trabajo de creación colectiva, en el caso de que el punto de partida sea un texto dramático, se procede con el análisis de texto a desmontar la estructura, tal como lo vimos anteriormente con el Método de Creación Colectiva; y en el caso que se parta de un tema o asunto, se proponen tres etapas para la reorganización de los acontecimientos: 1) Tema o conflicto general, 2) analogía o historia por medio del cual se expresa éste y 3) trama y argumento. De este modo se pasa del plano de la acción al plano verbal que incluye los personajes y sus textos.

Finalmente, Buenaventura ejemplifica una nueva etapa, relaciona la fábula argumental con la cronológica para definir fuerzas en pugna y conflicto central que organizan la intriga, pasando a proponer la motivación general para continuar el proceso de montaje. En *Notas sobre el método* (1973) Buenaventura se propone en cuatro apartados estudiar aspectos puntuales del Método de Creación Colectiva.

Para el primero, *La analogía*, dice que se trata de crear una situación semejante a aquella que plantea el texto, que su materia constitutiva es la acción y que se desarrolla por medio de la improvisación, en la cual cumple un papel de estímulo, pues pone en marcha mecanismos de actos y gestos que contienen la situación que se quiere improvisar; tiene como fin descubrir los conflictos sociales latentes de los cuales el texto mismo es una analogía.

El segundo, *La improvisación*, propone que después del análisis teórico de un texto viene su análisis práctico que tiene lugar en el periodo de improvisaciones; estas son utilizadas, no para montar el texto sino para desmontarlo. Se trata de hacer de ella un instrumento de análisis crítico para poner en tela de juicio las concepciones que nos hemos hecho del texto, es

decir, se descubre debajo de los personajes, las palabras, las intenciones manifiestas, el juego real y sus reglas.

El tercer título *Acercamiento al texto*, se divide en tres partes: a) análisis, b) improvisación y c) elaboración, artificio y montaje; de tal manera que la resultante de trabajar dialécticamente estos tres aspectos hace que el montaje sea una síntesis. De este proceso se pasa a las improvisaciones de montaje que se diferencian de las anteriores en que no tienen por objeto encontrar el conflicto, sino mostrar el conflicto encontrado, de tal manera que esta serie de improvisaciones producen un primer boceto que tiene como objetivo la comunicación con el público.

En el cuarto y último título, *Boceto interno y boceto externo*, se aclara que el boceto interno es la ordenación y concatenación de los símbolos e imágenes encontrados en las improvisaciones y el boceto externo sería, pues, una construcción desde afuera y es la dirección la que tiene el papel de organizar finalmente este boceto.

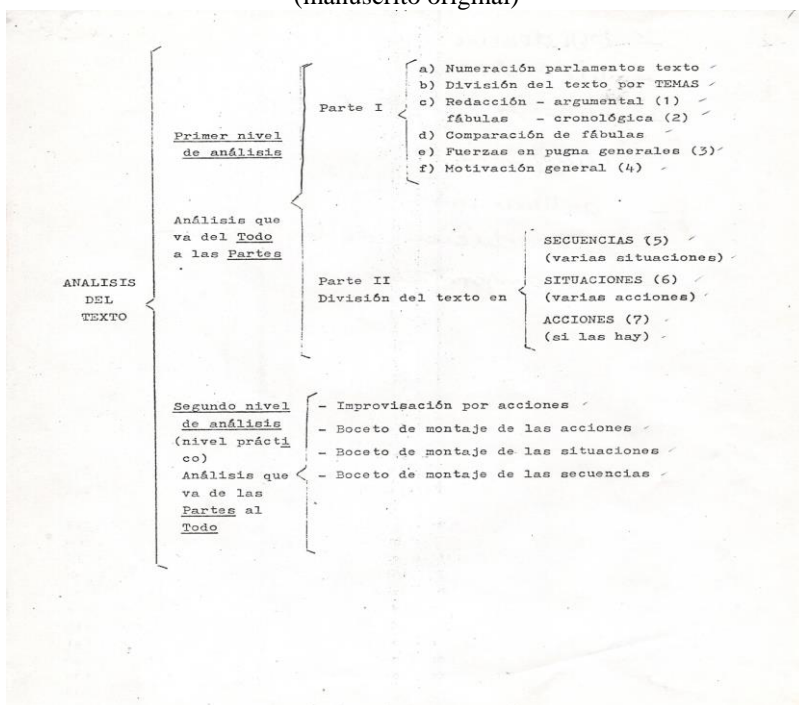
Por otro lado, en el *Texto Anexo 2* (1974) Buenaventura propone un ejemplo del proceso de acercamiento al texto a partir de la improvisación; en este sentido, toma una pequeña acción de *Pluto* de Aristófanes, de la cual dice que es una versión muy libre. Para este caso el texto de la acción es el monólogo de Carión; el procedimiento utilizado, entonces, es definir las fuerzas en pugna y la motivación; seguidamente le propone al equipo realizar una analogía que luego se analiza cuidadosamente para que contenga el conflicto seleccionado; a continuación se realiza la improvisación, con parte del equipo observando y tomando notas; cuando ha concluido este paso, se hace un análisis de lo anterior que permite otro tipo de improvisaciones adicionales o de acercamiento al texto.

De este pequeño proceso modélico Buenaventura propone unas conclusiones generales sobre la base de oponer la situación virtual y la situación analógica; a continuación, pasa a una etapa siguiente que son relaciones entre el plano de la acción y el plano del texto verbal de tal manera que impidan someter el texto a la acción y se logre, por medio de este trabajo, una autonomía posible de cada uno de los lenguajes. Dirá Buenaventura "...debemos saber que decir un texto es una acción y no una recitación, por lo tanto cada parte del texto requiere su acción propia y todas no pueden ser metidas en el costal de la acción general" (Buenaventura, 1974: 11)

Este análisis investigativo, teórico- práctico, a partir de una acción modélica le permite construir una pequeña puesta en escena, de tal manera que en el proceso se ha engendrado, una escenografía, una utilería, unos elementos de vestuario, una topología, un ritmo, una gesticulación y algunos elementos de caracterización de los personajes; se puede decir que el boceto de la acción está terminado cuando la relación entre el plano de la acción, el plano gestual y el plano verbal son coherentes con la motivación de la acción virtual.

Finalmente Buenaventura propone la segunda vuelta como la conclusión de este taller; entonces, si en la primera vuelta se logra elaborar los bocetos de las acciones, la segunda vuelta introduce sobre todo el problema de los personajes

Esquema propuesto por E. Buenaventura para el análisis de textos (manuscrito original)



Fuentes:

Buenaventura, Enrique (1973) *Notas sobre el método*. Cali. (s.p.i).
_____ (1973- 1974, diciembre- enero). “El Teatro y la historia”. En:
Revista Primer Acto. Madrid. Número doble 163- 164, 39 pp.
Mario Cardona Garzón (2009). Enrique Buenaventura: acerca de un
“hombre de teatro” que transformó la enseñanza teatral en Colombia.
Universidad de Antioquia. Tesis Doctoral para optar el título de Doctor en
Ciencias de la Educación, pp. 101-105.

ANEXO No. 10.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL (EXTRACTO)

Conceptos básicos del Teatro del oprimido.

Aunque la concepción del teatro de Boal ha sufrido modificaciones a través del tiempo -desde 1974 hasta 1985-, un panorama general de sus ideas centrales sobre este tema es el siguiente.

(a) El Teatro del oprimido evoluciona como una respuesta a la realidad social y política de América Latina. Sus comienzos se pueden señalar en Brasil, en 1968, cuando debido a dificultades ya explicadas en los capítulos anteriores, se hizo imposible hacer teatro y Boal decide explorar el teatro popular más directo, es decir, un teatro hecho por y para el pueblo. En ese momento se utilizó una forma denominada Teatro-periódico, en la que se utilizan doce técnicas para transformar las noticias de un periódico en escenas, en teatro. Se organizaron numerosos grupos que comenzaron a hacer teatro por sí mismos.

(b) En ese contexto, en Boal existía ya una cierta conciencia de que el teatro debería avanzar destruyendo barreras creadas por el sistema teatral dominante. Entre estas era prioritario destruir la barrera “entre protagonistas y coros: todos deben ser a la vez coro y protagonista- es el Sistema Comodín”. El hecho de que el poder del comodín residía en estar en igualdad de condiciones que el espectador, quizás “fue el preludio del Teatro del oprimido, su núcleo”.

Esto llamó a la reflexión sobre todas las actividades realizadas anteriormente y a concluir que gran parte de lo hecho no había sido sino hablar de la presión de *otros*, opresión que el grupo en sí no sentía, como lo reconoce Boal, “no corríamos los mismos riesgos, lo que en principio llevó a dejarlos pensar en sus *propias* opresiones si el Arena no los entendía. La

gravedad política del país impidió continuar este trabajo y Boal tuvo que abandonarlo para salir al exilio.

(c) En Argentina, Boal quiso repetir sus prácticas de Brasil intentando hacer teatro de la calle. Nuevamente una dictadura le imposibilitó esta tarea. De aquí surge el Teatro-invisible, hecho clandestinamente, muy parecido a la Commedia dell'Arte, pero a diferencia de esta que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro

(d) Otro factor importante en esta formulación lo constituye su experiencia es Perú (1973), en donde Boal ensayó lo que ha denominado "dramaturgia simultánea", es decir, preparando un guión hasta el punto en que se deben tomar decisiones profundas, las que realiza la propia audiencia y luego continua la obra con improvisaciones, probando las diferentes alternativas que existían para resolver los problemas planteados, los que en definitiva eran sus propios problemas. Se utilizaba la ficción del teatro pero para la audiencia esos no eran problemas de ficción, sino sus problemas que los vivían intensa y enteramente. Esto lo llevó a pensar que con estas formas teatrales estaba cruzando otra barrera, la del espectador mismo, que es el oprimido, o como expresara el mismo Boal al reseñar esta experiencia, "se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad.

Estos cuatro conceptos básicos aparecen condensados en un resumen que efectuó Boal en 1980, cuando ya estaba en Europa, introduciendo el tema:

El Teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática -sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro.

(e) El espectador, capaz de efectuar un acto liberador luego de una sesión de Teatro-foro, en la práctica real es incitado a hacerlo en su experiencia cotidiana, aunque su ensayo sólo fue en una ficción. Esto es lo que Boal explica como que "sólo la transformación del espectador en protagonista puede impedir que el teatro tenga una función catártica" (Boal, 1980, p.16). La catarsis purifica, pero también suprime en el espectador lo

que la sociedad tiene de perturbador, inquietante, de transformador, aunque esto sea pequeño.

(f) El Teatro del oprimido debe ser masivo. Explica Boal que “para que el teatro del oprimido sea eficaz y útil debe ser practicado masivamente: un espectáculo aquí o allá, de vez en cuando es insuficiente.

(g) Para que el Teatro el oprimido sea practicado masivamente, expresa Boal que “tenemos que comprender que la actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres”. La limitación en la capacidad de expresión es debido a los métodos de educación a las instituciones relacionadas, como son la familia, el trabajo y otras que reprimen esta capacidad. Se debe aceptar, entonces, “que todos los hombres son capaces de hacer lo que un hombre es capaz de hacer”.

(h) Estas ideas se relacionan muy estrechamente con las expresadas por Brecht en relación con la función del teatro, pero Boal las ha ampliado añadiendo sus propias ideas al decir que “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: es parte integrante de la revolución”.

Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y en esto Boal sigue el pensamiento de Marx cuando dice la analogía de que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo”.

El teatro como lenguaje alfabetizador.

En 1973, el gobierno de Perú inició un Plan nacional de alfabetización con el objeto de erradicar el analfabetismo en un plazo de cuatro años. La dificultad de este Plan era que en aquel país existían unos 41 dialectos de lenguas indígenas, además del castellano. La conclusión de los estudios realizados sobre este problema era que los analfabetos no eran personas “que no se expresan”, sino individuos incapaces de expresarse en un determinado lenguaje.

De ahí que el argumento de Boal se basara en los postulados de Paulo freire, como método, y en el supuesto de que todos los idiomas son lenguajes, pero que hay infinidad de idiomas que no son idiomáticos. Es decir, hay numerosos lenguajes, además de las lenguas habladas o escritas. Por esto, el dominio de un nuevo lenguaje le permite a la persona obtener una nueva forma de conocer la realidad y de transmitir conocimientos a las demás. Aquí es donde interviene el factor teatro, como lenguaje insustituible que se relaciona con otros similares a través del conocimiento de lo real. Por estas razones, el teatro podía ser considerado como lenguaje y utilizado por cualquier persona, con o sin aptitudes artísticas, “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos”.

Desde el punto de vista del Teatro del oprimido, en este caso se trataba de aplicar aquellos principios ya enunciados sobre el espectador que asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate ideas y, en resumen, “se ensaya para la acción real”. El espectador liberado se lanza a la acción, no importa que sea ficticia, porque igual es una acción.

En esto lo que se propone es una transferencia de los medios de producción teatral al espectador para que él mismo lo utilice. En este sentido, el instrumento fundamental que posee cualquier persona, actor o no, es el cuerpo humano, principal fuente de movimientos, sonidos y expresiones. Por esto, para dominar a este instrumento tiene que iniciarse dominando su propio cuerpo, conocerlo y hacerlo lo más expresivo que pueda. Así quedará habilitado para practicar formas teatrales que lo hagan transitar del paso de ser un espectador a un actor, deja de ser objeto y pasa a ser sujeto, de testigo pasa a ser protagonista.

El plan general para logra este propósito puede ser sintetizado en cuatro etapas:

- Primera etapa: conocer el cuerpo en base a ejercicios.
- Segunda etapa: tornar el cuerpo expresivo, a través de juegos cotidianos.
- Tercera etapa: el teatro como lenguaje, se empieza a practicar el teatro.
- Cuarta etapa: el teatro como discurso, practicando escenas sencillas en que el

espectador-actor presenta espectáculos sobre temas que le interesan.

La primera etapa, de conocimiento del cuerpo, es el momento de contacto inicial con las personas a alfabetizar, de por sí difícil, tanto por la tarea a realizar como por la responsabilidad del teatro. Por ello, se recurre a ejercicios sencillos que estén al alcance de sus posibilidades corporales, como por ejemplo que se sienta la alienación muscular impuesta por determinado trabajo. El objeto de estos ejercicios es el de desmontar las estructuras musculares de los participantes, para que vuelvan a estar conscientes hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo. Si se pueden desmontar estas estructuras también se podrá montar estructuras musculares propias de otras profesiones o niveles sociales, es decir, “interpretar” físicamente a otros personajes.

Para lograr esto se efectúan ejercicios tales como carrera en cámara lenta, carreras con piernas cruzadas, carreras a cuatro patas, carrera en ruedas de parejas, hipnotismo simulado, simulación de pelea de box, simulación de una escena del far-west, etc.

La segunda fase, tornar el cuerpo expresivo, consiste en eliminar la costumbre de expresarlo todo con la palabra. Para esto se establecen también juegos para usar el cuerpo en distintas expresiones como simular animales, juegos de salón, son juegos y no interpretaciones teatrales. Se intenta hablar con el cuerpo.

Tercera etapa, el teatro como lenguaje. Esta etapa está dividida en tres partes, representando cada una un grado diferente de participación directa del espectador en el espectáculo.

La primera se denomina “dramaturgia simultánea” y es la primera invitación que se hace para hacer una escena corta que alguien proponga. Se improvisa sobre un guión previamente elaborado o escribirla con el grupo. Se llega con la acción hasta un punto en que el problema hace crisis y necesita solución, momento en que los espectadores comienzan a intervenir para proponer soluciones que también se improvisan y se interpretan.

La segunda parte se denomina “Teatro imagen”, es un grado mayor de intervención más directa en la cual se pide que se exprese su opinión sobre un tema determinado, de interés común, que los participantes desean conocer y discutir, como por ejemplo, la falta de agua. Lo

interesante es que el participante exprese su opinión sin hablar, usando los cuerpos de los demás participantes, “esculpiendo” con ellos un conjunto de estatuas que muestren sus opiniones. Luego se discuten estas ideas y se pueden volver a ensayar.

La tercera parte es la del “Teatro-foro”, el último grado, en donde el participante debe intervenir en la acción dramática y modificarla. Se utiliza un problema de difícil solución, se presenta como espectáculo breve - 10 a 15 minutos-, en donde se presenta el problema y la solución propuesta para discutirla. Se representan las diferentes alternativas de soluciones cambiando a los actores y reconduciendo la historia. Aquí no se producen efectos catárticos, el Teatro-foro y otras de estas formas no le quitan nada al espectador, sino que por el contrario, le proveen deseos de participar, de practicar en la realidad el acto ensayado en el teatro, como expresa Boal, “la práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real”.

La cuarta etapa es la de utilización del teatro como discurso. En estas experiencias se efectúan experimentos de obras, ensayos de espectáculos, no bien acabados, como imágenes en “tránsito” de una realidad siempre cambiante. Como expresa Boal, “todas esas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro espectáculo”, son experiencias que tienen un inicio claro, con un problema bien definido, pero con fines difusos, dejando libre al espectador para que tome una decisión, “el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista”.

En las experiencias de Perú también se utilizaron otras formas antes desarrolladas, como el Teatro-periódico, Teatro-invisible, Teatro-fotonovela, Teatro-mito, Teatro-juicio o rituales y máscaras. La conclusión de Boal es precisa, “el espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡El teatro es acción!”.

Fuente: Luis Chesney Lawrence (2000). *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas. Univ. Central de Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado. Cuaderno de Postgrado No. 21, pp. 49-61.

ANEXO No. 11.

PREFACIO (1)

**SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR (1948).
MILÁN. BIBLIOTEX S.L. AMOLDO MONDADORI S.P.A.**

LUIGI PIRANDELLO

Hace muchos años sirve a mi arte (aunque parece que fuera ayer) una criadita agilísima, y por eso nada primeriza en el oficio.

Se llama Fantasía.

Es un poco despectiva y burlona. Aunque le gusta vestir de negro, nadie le negará que no tiene sus ocurrencias, así como nadie creará que todo lo hace siempre en serio y sólo de esa manera. Mete la mano en el bolsillo, saca de él un gorrito de cascabeles, rojo como una cresta, se lo pone y desaparece. Hoy está aquí, mañana allá. Y se divierte llevando a casa, para que yo componga relatos, novelas y comedias, a la gente más insatisfecha del mundo: hombres, mujeres, muchachos, vinculados a extraños problemas de los cuales no saben cómo librarse; contrariados en sus proyectos, frustrados en sus esperanzas, y con quienes, en fin, de verdad que es muy fastidioso conversar.

Pues bien, esta criadita, Fantasía, tuvo hace ya muchos años la perversa inspiración o el desafortunado capricho de llevar a mi casa a toda una familia, no sé de dónde ni cómo recogida, pero de quienes ella pensaba que yo habría podido sacar el tema para una magnífica novela.

Me encontré a un hombre que rondaba los cincuenta años, vestido con chaqueta negra y pantalón claro, de un aire tenso y de ojos malhumorados por alguna mortificación; a una pobre mujer con vestido de luto, que agarraba con la mano a una chiquilla de cuatro años y con la otra a un niño de poco más de diez; a una muchacha osada y procaz, también vestida de negro pero con una ostentación equívoca y agresiva, toda ella una crispación arrogante e incisiva dirigida contra aquel viejo mortificado y contra un veinteañero que permanecía aparte y ensimismado, como si despreciara a todos.

En resumen, aquellos seis personajes que suben al escenario al principio de la comedia. O bien uno u otro, pero con frecuencia uno desautorizando al otro, empezaban a contarme sus tristes asuntos, cada uno gritando sus razones, aventándome en la cara sus descontroladas pasiones, casi del mismo modo como ahora lo hacen en la comedia con el desdichado Director.

¿Qué autor podrá contar alguna vez cómo y por qué un personaje nació en su fantasía? El misterio de la creación artística es el mismo misterio del nacimiento. Puede ser que una mujer, amando, desee

convertirse en Madre, pero el deseo por sí sólo, por más intenso que sea, no basta. Un afortunado día ella será Madre, sin advertir de manera precisa la concepción. De igual modo un artista, viviendo, recibe muchos motivos de la vida, y no puede jamás decir cómo y por qué, en determinado momento, uno de estos motivos vitales entra en su fantasía y se convierte en una criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia diaria.

Sólo puedo decir que sin saber que los había buscado me encontré delante de aquellos seis personajes, tan vivos como para tocarlos, como para oírlos respirar, que ahora se pueden ver en escena. Y aguardaban, allí presentes, cada uno con su secreta tortura y unidos por el nacimiento y desarrollo de sus mutuos percances, que yo los introdujera en el mundo del arte, haciendo de ellos, de sus pasiones y de sus casos una novela, un drama o, por lo menos, un relato. Habían nacido vivos y querían vivir.

Ahora sería conveniente saber que a mí no me ha bastado representar la figura de un hombre o de una mujer, por más especiales y característicos que sean, ni narrar una aventura peculiar, amena o triste, por el sólo gusto de narrarla, o describir un paisaje por el sólo gusto de describirlo.

Hay algunos escritores (y no son pocos) que tienen este gusto y, conformes, no exploran otro. Son escritores de naturaleza específicamente histórica.

Pero hay otros que más allá de ese gusto experimentan una necesidad espiritual más profunda, por la cual no admiten figuras, acontecimientos, paisajes que no se embeban, por decirlo así, de un particular sentido de la vida, y no adquieran con ello un valor universal. Son escritores de naturaleza específicamente filosófica.

Yo tengo la desgracia de pertenecer a estos últimos.

Odio el arte simbólico, para el que la representación pierde cada movimiento espontáneo y se convierte en una máquina, en una alegoría. Es un esfuerzo vano y equívoco, porque el sólo hecho de dar sentido alegórico a una representación revela claramente que ya se sobreentiende en ella un valor de fábula que no tiene por sí misma ninguna verdad, ni fantástica ni real, y que ha sido hecha para demostrar cualquier tipo de verdad moral. Esa necesidad espiritual de la que hablo no se puede satisfacer con ese simbolismo alegórico, sino es ocasionalmente y debido a una ironía sublime (por ejemplo, en Ariosto) Este simbolismo parte de un concepto, e incluso de un concepto que se hace o intenta convertirse en imagen. Aquella necesidad, en cambio, busca en la imagen, que debe permanecer viva y libre en toda su expresión, un sentido que le dé valor.

Ahora, por más que lo buscara, yo no lograba descubrir este sentido en esos seis personajes. Consideraba por lo tanto que no valía la pena hacerlos vivir.

Pensaba para mí mismo: «Ya he agobiado tanto a mis lectores con centenares y centenares de relatos: ¿por qué tendría que agobiarlos todavía más con la narración de los casos tristes de estos seis desafortunados?»

Pensando así los alejé de mí. O, mejor dicho, hacía lo posible por alejarlos.

Pero no se da vida en vano a un personaje.

Criaturas de mi espíritu, las seis ya vivían una vida que era suya y ajena a mí, una vida que yo no podía seguir negándoles.

Es tan cierto que, a pesar de insistir en excluirlos de mi espíritu, ellos, casi del todo distanciados de cualquier tipo de soporte narrativo, personajes de novela surgidos prodigiosamente de las páginas que los contenían, seguían viviendo por su cuenta. Aprovechaban ciertos momentos del día para acercarse a mí en la soledad de mi estudio, y uno u otro, o al unísono, me tentaban y me proponían ésta o aquella escena para representar o describir, hablaban del impacto que se podría lograr, del interés nuevo que despertaría una situación insólita, y así sucesivamente.

Por momentos me rendía, y bastaba cada vez mi condescendencia o el dejarme llevar, para que ellos ganaran un poco más de vida y aumentaran su presencia. También, por eso mismo, lograban persuadirme con mayor eficacia. De esta manera, poco a poco, se me hacía más difícil librarme de ellos y se les hacía más fácil tentarme. Tanto es así que llegó a convertirse, en cierto momento, en una tremenda obsesión. Al menos hasta que encontré, casi al mismo tiempo, el modo de resolverlo.

«¿Por qué no represento —me dije— esta novedosa situación de un autor que se niega a dar vida a ciertos personajes que, a pesar de haberles infundido vida, no se resignan a quedar excluidos del mundo del arte? Ellos se han separado de mí, viven por su cuenta, han logrado voz y movimiento, a la fuerza se han hecho a sí mismos personajes dramáticos en esta lucha sostenida conmigo por su propia vida, personajes que pueden moverse y hablar por sí mismos, se ven ya como tales y han aprendido a defenderse de mí, por lo que también sabrán defenderse de los demás. Pues, entonces, dejémoslos ir a donde deben ir los personajes dramáticos para cobrar vida: sobre un escenario. Y veamos qué ocurre»

Así lo he hecho. Y, como era de esperarse, ha ocurrido lo que tenía que ocurrir: es una mezcla de tragedia y comedia, de fantasía y realismo, en una situación humorística completamente nueva y, como nunca, compleja. Por un lado, un drama que en sí y a través de sus personajes extremados, locuaces y autosuficientes, que lo llevan a cuestras y lo sufren en ellos

mismos, quiere alcanzar al precio que sea el modo de ser representado. Por otro, una comedia sobre el vano intento de esta improvisada ejecución escénica. Desde un comienzo, la sorpresa de aquellos pobres actores de una compañía dramática, que ensayaban de día una comedia sobre un escenario despojado de bastidores y decorados; sorpresa e incredulidad al ver aparecer a aquellos seis personajes que se anunciaban como tales buscando un autor; después, casi de inmediato, la inesperada ausencia de la Madre enlutada, el instintivo interés en el drama que entreveían en ellos y en los otros miembros de esa extraña familia; un drama oscuro, ambiguo, que se abatía sin pensarlo sobre aquel escenario vacío e inadecuado para recibirlo, y poco a poco el aumento de este interés cuando prorrumperon las pasiones contrastadas, bien del Padre o de la Hijastra, del Hijo, o de aquella pobre Madre; pasiones que buscan, como dije, imponerse entre sí con una furia trágica y lacerante.

Y entonces aquel sentido universal, buscado en vano al comienzo en estos seis personajes, lo alcanzaron ellos mismos una vez que subieron al escenario, encontrándolo en sí mismos al concitar la lucha desesperada de cada uno contra el otro, y todos contra el Director y los actores que no los comprenden.

Sin quererlo, sin saberlo, en el ajetreo de sus atormentados espíritus, para defenderse de las acusaciones mutuas, expresan como si fueran suyas las exaltadas pasiones y el tormento que, en realidad, han sido durante tantos años pesares de mi espíritu: el engaño que supone la comprensión recíproca, basado de modo irremediable en la vacía abstracción de las palabras, y en la personalidad múltiple de cada uno de acuerdo con todas las posibilidades de ser que subyacen en nosotros. Y, finalmente, el trágico conflicto inmanente entre la vida que se mueve sin pausa, transformándose, y la forma inmutable que la detiene.

Sobre todo dos de aquellos seis personajes, el Padre y la Hijastra, hablan de esta atroz e inevitable fijeza de su forma, en la cual el uno y la otra consideran expresada para siempre su esencia, sin que pueda modificarse, y que en uno representa castigo y, en la otra, venganza. Defienden su esencia de los gestos ficticios y la inconsciente volubilidad de los actores, tratando de imponerse al vulgar Director que quisiera alterarla y acomodarla a las llamadas exigencias del teatro.

No todos los seis personajes están aparentemente en el mismo grado de conformación, pero no porque exista entre ellos figuras de primer o segundo plano, es decir «protagonistas» y «comparsas» —que sería una perspectiva elemental y necesaria para una composición escénica o narrativa—, ni tampoco porque todos no estén debidamente conformados para su propósito. Los seis están en el mismo grado de realización artística y

en el mismo plano de realidad: lo fantástico de la comedia. Tanto el Padre como la Hijastra e incluso el Hijo están realizados como espíritus; la Madre como naturaleza; y como «presencia» el jovencito que mira y gesticula y la niña por completo inerte. Este hecho crea entre ellos una perspectiva inédita. Inconscientemente, yo había tenido la impresión de que en algunos casos necesitaba revelarlos más acabados (artísticamente), en otros menos, y en el resto apenas o un poco configurados como elementos de un hecho por narrar o escenificar: los más vivaces y logrados, el Padre y la Hijastra, que obviamente vayan por delante, guíen e incluso arrastren el peso casi muerto de los otros: uno, el Hijo, rebelde; el otro, la Madre, como una víctima resignada en medio de esas dos criaturitas que casi no tienen consistencia de no ser por su apariencia y por depender de que los lleven de la mano.

¡Tal cual! Definitivamente, cada uno debía aparecer en ese estadio de creación, alcanzado en la fantasía del autor, en el momento en que iba a expulsarlos de sí.

Si ahora lo pienso, haber intuido esta necesidad y haber encontrado el modo de resolverla con una nueva perspectiva, y de la manera cómo lo logré, me parece un milagro. El hecho es que la comedia fue de verdad concebida en una espontánea iluminación de la fantasía, cuando prodigiosamente se corresponden y obran elementos del espíritu en una concertación divina. Ningún cerebro humano, por más calculador o por más afanoso, habría logrado jamás penetrar y satisfacer todas las necesidades de su forma. Por eso, las razones que expondré para esclarecer sus valores no se deben tomar como intenciones preconcebidas por mí cuando me disponía a su creación, y de la que ahora asumo su defensa, sino sólo como hallazgos que yo mismo, luego, con la mente clara, he podido hacer.

He querido representar seis personajes que buscan un autor. El drama no alcanza a escenificarse precisamente porque falta el autor que buscan, y se representa, en cambio, la comedia de su inútil tentativa, con todo lo que tiene de trágica por el hecho de que estos seis personajes han sido rechazados.

Pero ¿se puede representar un personaje rechazándolo? Evidentemente que para representarlo se necesita, al contrario, acogerlo en la fantasía y luego expresarlo. Yo, en efecto, he acogido y realizado aquellos seis personajes: pero los he acogido y realizado como rechazados: en busca de otro autor.

Es necesario ahora comprender qué rechacé de ellos; no a ellos mismos, obviamente, sino a su drama, que sin duda les interesa sobre todo a ellos, pero que no me interesaba a mí en absoluto por las razones expuestas.

¿Qué es, para un personaje, su propio drama?

Cada fantasma, cada criatura del arte, para llegar a existir debe tener su propio drama. Es decir, un drama del cual sea personaje y por el cual es personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital: lo necesita para existir.

Yo, de los seis, he acogido el ser, pero rechazando la razón de ser; he tomado el organismo para confiarle, en vez de su función inherente, otra función más compleja, en la cual apenas sí entraba como una simple anécdota. Situación terrible y desesperada de manera especial para dos personajes —el Padre y la Hijastra— quienes viven más que los demás y poseen una conciencia mayor de ser personajes, es decir, seres absolutamente necesitados de un drama, del suyo propio, un drama en el que sólo ellos pueden imaginarse a sí mismos y que, por lo pronto, lo ven rechazado. Es una situación «imposible» de la cual sienten que deben salir cueste lo que cueste, como si se tratara de un asunto de vida o muerte. Lo cierto es que, en cuanto razón de ser, en cuanto función, yo les di otra, justamente esa situación «imposible», el drama de estar a la busca de un autor por haber sido rechazados: pero ni siquiera sospechan que ésta sea una razón de ser y que haya devenido para ellos, que ya tenían una vida propia, la función necesaria y suficiente para existir. Si alguien se lo dijera, no lo creerían; porque no es posible creer que la única razón de nuestra vida se cifre en un tormento que nos parece injusto e inexplicable.

No logro imaginar, por eso, con qué fundamento se me hizo la observación de que el personaje del Padre no fue aquel que debía ser, porque prescindía de sus cualidades y posición de personaje al invadir, en ciertas ocasiones y haciendo suyos, los atributos del autor. Yo, que comprendo a quienes no me comprenden, supongo que la observación se deriva del hecho de que aquel personaje expresa como suya una inquietud que es reconocidamente mía. Lo que es muy natural y no significa nada en absoluto. Aparte de especificar que la inquietud padecida y vivida por el personaje del Padre se debe a causas y razones que no tienen nada que ver con el drama de mi experiencia personal, consideración suficiente para desautorizar la crítica, quiero aclarar que una cosa es la inquietud inmanente de mi espíritu, inquietud que de manera legítima puedo reflejar en un personaje —hasta el punto de hacerla orgánica—, y que otra cosa es la actividad de mi espíritu dedicada a la creación de este trabajo, es decir, la actividad que logra establecer el drama de esos seis personajes en busca de un autor. Si el Padre fuera partícipe de esta última actividad, si concurriera a crear parte del drama del ser de aquellos personajes sin autor, entonces sí, y sólo entonces, sería justificado decir que él sea en ocasiones el mismo autor, y, por lo tanto, no aquel que debería ser. Pero el Padre, en su posición de

«personaje en busca de autor», lo sufre y no lo crea, lo sufre como una fatalidad inexplicable y como una situación frente a la cual busca rebelarse con todas sus fuerzas y remediarla: lo que es propio de un «personaje en busca de un autor», y nada más, aunque exprese como suya la inquietud de mi espíritu. Si fuera parte de la actividad del autor, se explicaría perfectamente su fatalidad. Se sentiría vinculado, incluso como personaje rechazado, porque siempre sería acogido en la matriz fantástica de un poeta, y no tendría más motivo para padecer la desesperación de no encontrar quien afirme y componga su vida de personaje: quiero decir que aceptaría sin inconvenientes la razón de ser que le da el autor y, sin ninguna queja, renunciaría a la que tenía, despachando al Director y a aquellos actores a los que debe recurrir, por el contrario, como única posibilidad.

Hay un personaje, en cambio, el de la Madre, al cual no le importa de hecho tener vida, considerando el tenerla como un fin en sí mismo. Ella no tiene la menor duda de estar viva, ni se le ha ocurrido jamás la idea de preguntarse cómo y por qué, o en qué modo, lo está. No tiene, en suma, conciencia de ser personaje: esto en cuanto no está jamás, ni siquiera por un momento, desencajada de su «papel». No sabe que tiene un «papel»

Esto la hace perfectamente orgánica. De hecho, su papel de Madre no genera, por su «naturalidad», movimientos espirituales. Ella no vive como un espíritu: vive en un sentimiento continuo que no tiene progresión, y por lo tanto no puede adquirir conciencia de su vida, en lo que respecta a ser personaje. Pero, con todo eso, también ella busca a su modo y para sus propios fines un autor; hasta cierto punto parece sentirse contenta de haber sido llevada ante el Director. Quizá porque también ella espera cobrar vida debido a él. Pero no: porque ella espera que el Director la haga representar una escena con el Hijo, en la cual pondría mucho de su propia vida; pero es una escena que no existe, que jamás ha podido ni podrá existir. Es inconsciente de ser personaje, es decir, inconsciente de la vida que podría tener, fijada y determinada toda, segundo a segundo, en cada gesto y cada palabra.

Ella se presenta con los demás personajes en el escenario pero sin entender lo que la obligan a hacer. Evidentemente, imagina que la obsesión por vivir que empuja al marido y a la hija, y por la cual ella también se encuentra en un escenario, no es más que una de las frecuentes e incomprensibles extravagancias de aquel hombre atormentado y atormentador, y —horrible, horrible— una nueva y equívoca arrogancia de la pobre y descarriada muchacha. Es por completo pasiva. Los acontecimientos de su vida y el valor que éstos han adquirido, incluso su carácter, son cosas que se dicen los demás y que ella sólo contradice una vez, porque el instinto materno surge y se rebela en ella para aclarar que no

quiere abandonar ni al Hijo ni al marido, porque el Hijo le fue arrancado y el marido la obligó a abandonarlo. Pero sólo rectifica simples datos: no sabe y no se explica nada.

Es, en resumen, naturaleza. La naturaleza fijada en la figura de una Madre.

Este personaje me ha dado una satisfacción inesperada, que debo explicar. Casi todos mis críticos, en vez de definirla como acostumbran de «inhumana» —lo que parece ser el carácter peculiar e incorregible de todas mis criaturas, sin distinción— han tenido la bondad de señalar, «con verdadera complacencia», que finalmente había surgido de mi fantasía una figura humanísima. El elogio me lo explico así: estando mi pobre Madre ceñida a su carácter de Madre, sin posibilidad de libres movimientos espirituales, es decir, casi como si fuera un pedazo de carne completamente viva en todas sus funciones de procrear, dar de mamar, cuidar y amar a su prole, sin necesidad de recurrir al cerebro, ella realiza en sí misma el verdadero y perfecto «tipo humano».

Es cierto que ocurre así, porque nada parece más superfluo en un organismo humano que el espíritu.

Pero los críticos, a pesar de aquel elogio, han despachado a la Madre sin preocuparse por dilucidar el núcleo de valores poéticos que, en la comedia, representa el personaje. Humanísima figura, de acuerdo, porque carece de espíritu, es decir, inconsciente de lo que es o despreocupada por explicárselo. Pero el hecho de ignorar que es un personaje no la priva de serlo. Ése es su drama en mi comedia. Y la expresión más viva de eso se manifiesta en aquel grito que da al Director, cuando él quiere persuadirla de que todo ya ha ocurrido y que, por lo tanto, no puede haber motivo de un nuevo llanto: «¡No! ¡Ocurre ahora, ocurre siempre! ¡Mi dolor no es falso, señor! Estoy viva y presente en cada momento de mi dolor, que se renueva y está siempre presente y vivo». Esto lo siente ella sin conciencia, y, por lo tanto, como cosa inexplicable: pero lo siente de manera tan terrible que no piensa siquiera que pueda explicárselo a sí misma o a los demás. Lo siente y punto. Lo siente como un dolor, y este dolor inmediato es el que grita. Así, en ella se refleja la fijeza de su vida en una forma que, de otro modo, atormenta al Padre y a la Hijastra. Éstos son espíritu; ella, un carácter de la naturaleza. El espíritu se rebela contra esa fijeza, o busca, de la manera que sea, aprovecharla. La naturaleza, si no es instigada por los estímulos sensitivos, llora.

El conflicto inmanente entre el movimiento vital y la forma es una condición inexorable no sólo de orden espiritual sino también natural. La vida que se ha fijado para que exista en nuestra forma corporal, poco a poco mata la forma adquirida. El llanto de esta naturaleza detenida es el

irreparable y continuo envejecer de nuestro cuerpo. El llanto de la Madre es, del mismo modo, pasivo y perpetuo. Expuesto en tres fases, valorado en tres dramas diversos y contemporáneos, aquel inmanente conflicto encuentra en la comedia, de esta manera, la expresión más lograda. Y más aún, porque la Madre también declara el valor específico de la forma artística en aquel grito suyo al Director: la forma no abarca ni siega su vida, y la vida, a su vez, no termina por agotar a la forma. Si el Padre y la Hijastra acometieran cien mil veces seguidas su escena, siempre en el punto establecido, en el instante en el que la vida de la obra de arte debe expresarse con aquel grito suyo, el grito siempre volvería a estallar: sería inalterado e inalterable en su forma, pero no como una repetición mecánica, ni como una repetición obligada por necesidades exteriores, sino todo lo contrario, cada vez vivo, como si fuera nuevo, como si siempre naciera de improviso: embalsamado vivo en su forma imperecedera. De esta manera, cada vez que abrimos el libro (2), encontraremos a Francesca viva confesando a Dante su dulce pecado, y si volviéramos cien mil veces seguidas, Francesca diría de nuevo sus palabras, sin repetir las jamás de manera mecánica, sino diciéndolas como si fuera la primera vez, con una pasión tan viva y brusca que Dante desfallecerá cada vez que la escuche. Todo lo que tiene vida, por el hecho de vivir, tiene forma, y por eso debe morir: salvo la obra de arte, que precisamente vivirá por siempre porque es forma.

El nacimiento de una criatura de la fantasía humana, nacimiento que es el paso del umbral entre la nada y la eternidad, puede ocurrir de golpe, cuando su gestación responde a una necesidad. Para un drama imaginado se necesita un personaje que haga o diga algo preciso y necesario; por eso aquel personaje nació, y es eso exactamente lo que tenía que existir. Así nace Madama Paz (3) entre aquellos seis personajes, y es como un milagro. Incluso es un artilugio sobre aquel escenario representado de manera realista. Pero no es artilugio. El nacimiento es real, el nuevo personaje está vivo no porque ya estaba vivo sino porque felizmente nació, como corresponde a su naturaleza de personaje «obligado», por decirlo de alguna manera. Ha ocurrido un resquebrajamiento, una mutación inédita en el plano de realidad de la escena, porque un personaje sólo puede nacer de ese modo en la fantasía del poeta y no sobre las tablas de un escenario. Sin que nadie se percate, ha cambiado de golpe la escena: la he vuelto a acoger en ese momento en mi fantasía sin necesidad de privársela a los espectadores; les he mostrado, en vez del escenario, pero bajo la imagen del mismo escenario, el acto de creación de mi fantasía. La mutación inesperada y fuera de control de una apariencia, desde un plano de la realidad a otro, es un milagro parecido a los realizados por aquel santo que

hace mover su estatua, que en ese momento ya no es por cierto ni de madera ni de piedra, pero tampoco es un milagro arbitrario.

Aquel escenario, por acoger también la realidad fantástica de los seis personajes, no existe por sí mismo como un hecho fijo e inmutable, como nada en esta comedia existe con un lugar asignado o preconcebido: todo deviene, todo gira, todo se improvisa. También el plano de realidad del lugar, en el cual se transforma y vuelve a transformar esta vida informe que busca una forma, llega a modificarse orgánicamente. Cuando concebí que naciera allí Madama Paz, en el escenario, sentí que podía hacerlo y lo hice; si hubiera advertido que este nacimiento descuadraba y modificaba silenciosamente y casi sin advertirlo, en un sólo segundo, el plano de realidad de la escena, seguro que no lo hubiera intentado, detenido por la aparente falta de lógica. Habría infligido un defecto a la belleza de mi obra, de la que me salvó el fervor de mi espíritu: porque contra una falsa apariencia lógica, aquel nacimiento fantástico está sustentado por una verdadera necesidad, que tiene una misteriosa y orgánica correspondencia con toda la vida de la obra.

Que alguien me diga ahora que ésta no tiene todo el valor que podría tener, porque su expresión no es coherente sino caótica, porque peca de romanticismo, y me hará sonreír.

Comprendo por qué se me hizo esa observación. Porque en mi trabajo la representación del drama en el cual se ven implicados los seis personajes parece tumultuosa y no procede de acuerdo a un orden establecido: no hay desarrollo lógico, no hay una concatenación de los acontecimientos. Es muy cierto. Ni por más que lo buscara hubiera podido encontrar un modo más desordenado, estrambótico, arbitrario y complicado, es decir, más romántico, de representar «el drama en que se ven implicados los seis personajes». Es muy cierto, pero yo, a propósito, no he representado ese drama: he representado otro — ¡y no voy a repetir cuál!— en el que, entre las otras cosas bellas que cada uno encontrará de acuerdo a sus gustos, hay una discreta sátira de los procedimientos románticos. La sátira radica en el hecho de que mis personajes se desesperan por desautorizarse en el papel que tiene cada uno en su drama, mientras yo los presento como personajes de una comedia distinta, que ellos no saben ni sospechan, de manera que su agitación pasional, propia de los procedimientos románticos, está tratada humorísticamente, montada en el vacío. Y el drama de los personajes, representado no como se hubiera dispuesto en mi fantasía si yo lo hubiera acogido, sino de esta manera, como drama rechazado, no podía hallar lugar en mi trabajo si no fuera como una «situación» a desarrollarse, y no podía aparecer si no fuera por indicios, tumultuosamente, desordenadamente, en escorzos violentos, de manera caótica: interrumpido a cada rato,

descaminado, contradictorio, e incluso negado por uno de sus personajes, y por otros dos ni siquiera vivido.

Justamente, hay un personaje —el que «niega» el drama que lo hace personaje, el Hijo— que todo su realce y valor deriva del ser personaje no de la «comedia por escenificar» —que como tal casi no aparece— sino de la representación que 70 realicé. Es, en resumen, el único que vive como «personaje en busca de autor»; tanto es así que el autor que busca no es un autor dramático. También esto no podía ser de otro modo; tanto la actitud del personaje es orgánica en mi concepción cuanto es lógica que, en la situación, establezca mayor confusión y desorden y otro motivo de contraste romántico.

Pero precisamente este caos, orgánico y natural, es el que yo quería representar. Representar un caos no significa en absoluto representarlo caóticamente, sino románticamente. Que mi representación no sea en absoluto confusa, sino incluso clara, simple y ordenada, lo demuestra la evidencia con que, a ojos de todos los públicos del mundo, se ha comprendido la trama, los caracteres, los planos fantásticos y realistas, dramáticos y cómicos del trabajo, y hasta para quienes tienen una mirada más penetrante resaltan los valores inesperados que encierra.

Es enorme la confusión de lenguas entre los hombres, si críticas como las imputadas consiguen palabras para expresarse. Es tan grande esta confusión cuan perfecta la íntima ley del orden que, respetada del todo, hace clásica y ejemplar mi obra, y niega cualquier palabra de fracaso. Cuando resulta evidente para todos que por un artificio no se crea vida, y que el drama de los seis personajes no se puede representar al faltar el autor que le infunda espíritu, el Director, ansioso por conocer cómo se desarrolló la historia, instiga al Hijo a que recuerde los hechos, y éste, privado de razón y de voz, se abalanza torpe e inútilmente cuando escucha la detonación de un arma de fuego en el escenario. Con eso se quiebra y dispersa el estéril intento de los personajes y de los actores, aparentemente no asistido por el poeta.

Sólo que el poeta, sin que ellos lo sepan, casi observando todo el tiempo de lejos aquel intento, ha logrado entretanto crear con él, y de él, su obra.

Notas:

(1) Prólogo publicado en 1925 originalmente. En la edición española de 1926 (Editorial Sempere, Valencia, traducción de F. Azzati), supervisada por Pirandello, se incluye una sugerente línea inicial que luego fue eliminada en ediciones posteriores: «He escrito esta comedia para librarme de una pesadilla». (N. del T.). Aquí se utilizó la edición: Luigi Pirandello

(1948). Prólogo. *Seis personajes en busca de autor*. Milán. bibliotex s.l. Arnoldo Mondadori s.p.a.

(2) El libro es la Divina comedia, de Dante Alighieri. Se refiere a la escena del tormento de Paolo y Francesca, en el canto V del Infierno, Pirandello hace un guiño: leemos un libro en el que un personaje, Francesca, cuenta cómo llegó al incesto con su hermano Paolo a partir de la lectura de un segundo libro, el de los amores de Lanzarote. La realidad queda suspendida en el juego de referencias literarias, y así la imagen permanece inalterada gracias a la realidad textual. Es la concepción pirandelliana del desdoblamiento. (N. del T.)

(3) La mayoría de traducciones mantienen la palabra italiana «Pace» en vez de la española «Paz». Preferimos mantener esta última porque corresponde a la intención irónica de Pirandello respecto a este personaje, secundario pero significativo. (N. del T.).

ANEXO No. 12.

PRIMER MANIFIESTO DE LA CRUELDAD (1932)

ANTONIN ARTAUD

No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro. Así planteado, el problema del teatro debe atraer la atención general, sobreentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico, y porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados. O sea que el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. En vez de asistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de un especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene

(además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.

Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirán crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos.

No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios de analizar esas ideas.

Hemos de referirnos ahora al aspecto únicamente material de ese lenguaje. Es decir, a todas las maneras y medios con que cuenta para actuar sobre la sensibilidad.

Sería vano decir que incluye la música, la danza, la pantomima, o la mímica. Es evidente que utiliza movimientos, armonías, ritmos, pero sólo en cuanto concurren a una especie de expresión central sin favorecer a un arte particular. Lo que no quiere decir tampoco que no utilice hechos ordinarios, pasiones ordinarias, pero como un trampolín, del mismo modo que el HUMOR-DESTRUCCIÓN puede conciliar la risa con los hábitos de la razón.

Pero con un sentido completamente oriental de la expresión, ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz. Hace que el movimiento de los pies acompañe desordenadamente los ritmos. Muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares.

Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no lograran poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero que se completa en otros planos.

Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo el reflejo.

TÉCNICA. Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención.

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior.

En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. Sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad.

Pero considerar al teatro como una función psicológica o moral de segunda mano y suponer que hasta los sueños tienen sólo una función sustitutiva es disminuir la profunda dimensión poética de los sueños del teatro. Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.

Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos.

LOS TEMAS. No queremos abrumar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. Que haya claves profundas del pensamiento y de la acción, que permitan una comprensión de todo el espectáculo, no atañe en general al espectador, ni le interesa. Pero es necesario que esas claves estén ahí, y eso sí nos atañe.

EL ESPECTÁCULO. En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos,

ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera.

LA PUESTA EN ESCENA. El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción.

EL LENGUAJE DE LA ESCENA. No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños.

Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado.

En cuanto a los objetivos ordinarios, e incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres jeroglíficos, no sólo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer es escena símbolos precisos e inmediatamente legibles.

Por otra parte, este lenguaje cifrado y esta transcripción musical serán valiosos medios de transcribir voces.

Como en este lenguaje es fundamental un empleo particular de las entonaciones, éstas se ordenarán en una suerte de equilibrio armónico, de deformación secundaria del lenguaje que será posible reproducir a voluntad.

Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras podrán titularse y catalogarse, de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independientemente de su utilización psicológica particular.

Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, con innumerables significados que son parte importante del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos, serán duplicadas, multiplicadas por actitudes y gestos reflejos: la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes trucas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente.

Hay ahí también una idea concreta de la música, donde los sonidos intervienen como personajes, donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras.

De uno y otro medio de expresión se crean correspondencias y gradaciones; y todo, hasta la luz, puede tener un sentido intelectual determinado.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. Serán tratados como objetos y como parte del decorado.

Por otra parte, la necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad por intermedio de los órganos invita a la búsqueda, desde el punto de vista de los sonidos, de cualidades y vibraciones sonoras absolutamente nuevas (cualidades de que carecen los instrumentos musicales actualmente en uso) y obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear otros nuevos. Obliga, asimismo, a buscar, fuera de la música, instrumentos y aparatos basados en combinaciones metálicas especiales, o en aleaciones nuevas, y capaces de alcanzar un nuevo diapason de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.

LA LUZ. LA ILUMINACIÓN. Los aparatos luminosos que hoy se emplean en el teatro no son adecuados. Es necesario investigar la particular acción de la luz sobre el espíritu, los efectos de las vibraciones luminosas, junto con nuevos métodos de expandir la luz, en neblinas, o en andanadas de flechas de fuego. Hay que revisar del principio al fin la gama coloreada de los aparatos actuales. Para obtener las cualidades de los tonos particulares hay que introducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad y sugerir así calor, frío, cólera, miedo, etcétera.

LA VESTIMENTA. En cuanto concierne al ropaje, y sin ocurrírseos que pueda haber una vestimenta uniforme en el teatro, igual para todas las obras, deberá evitarse en lo posible el ropaje moderno, no a causa de una fetichista y supersticiosa reverencia por lo antiguo, sino porque es absolutamente evidente que ciertos ropajes milenarios, de empleo ritual -aunque en determinado momento hayan sido de época- conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen.

LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tíbet Superior.

En el interior de esa construcción prevalecerán ciertas proporciones de altura y profundidad. Cerrarán la sala cuatro muros sin ningún adorno, y el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles, que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor. En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala. Se reservarán ciertos lugares para los actores y la acción en los cuatro puntos cardinales de la sala. Las escenas se interpretarán ante muros escalonados, que absorberán la luz. Además, en lo alto unas galerías seguirán el contorno de la sala, como en ciertos cuadros primitivos. Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro e la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad. Un grito lanzado en un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo. La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, los paroxismos estallarán de pronto, arderán como incendios en diferentes sitios. Y el carácter de verdadera ilusión del espectáculo, tanto como la huella directa e inmediata de la acción sobre el espectador, dejarán de ser palabras huecas.

Pues esta difusión de la acción por un espacio inmenso, obligará a que la luz de una escena y las distintas luces de una representación conmuevan tanto al público como a los personajes; y a las distintas acciones simultáneas, a las distintas fases de una acción idéntica (donde los personajes, unidos como las abejas de un enjambre, soportarán todos los asaltos de las situaciones y los asaltos exteriores de los elementos y de la tempestad) corresponderán medios físicos que producirán luz, truenos o viento, y cuyas repercusiones sacudirán al espectador.

Sin embargo, ha de reservarse un emplazamiento central que sin servir propiamente de escena, permita que el grueso de la acción se concentre e intensifique cada vez que sea necesario.

LOS OBJETOS. LAS MÁSCARAS. LOS ACCESORIOS. Maniqués, máscaras enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión, y como corolario todos los objetos que requieren habitualmente una representación física estereotipada aparecerán escamoteados o disfrazados.

EL DECORADO. No habrá decorado. Cumplirán esa función personajes jeroglíficos, vestimentas rituales, maniqués de diez metros de altura que representarán la barba del Rey Lear en la tempestad, instrumentos musicales grandes como hombres, y objetos de forma y fines desconocidos.

LA ACTUALIDAD. Pero, se dirá, un teatro tan alejado de la vida, de los hechos, de las preocupaciones actuales... De la actualidad y de los acontecimientos, ¡sí! De las preocupaciones en cuanto hay en ellas una profundidad reservada a unos pocos, ¡no! En el Zohar, la historia de Rabbi Simeón que arde como un fuego es tan inmediata como el fuego mismo.

LAS OBRAS. No interpretaremos piezas escritas, sino que ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos, y obras conocidas. La naturaleza y la disposición misma de la sala sugieren el espectáculo y no podemos negarnos ningún tema, por más vasto que sea.

ESPECTÁCULO. Hay que resucitar la idea de un espectáculo integral. El problema es dar voz al espacio, alimentarlo y amueblarlo, como minas metidas en una muralla blanca, que se transforma en géysers y ramilletes de piedras.

EL ACTOR. El actor es a la vez un elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo, y una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal. No existe en este dominio, por otra parte, regla precisa; y entre el actor al que se le pide una simple cualidad de sollozo y el que debe pronunciar un discurso con todas sus personales cualidades de persuasión, hay toda la distancia que separa a un hombre de un instrumento.

LA INTERPRETACIÓN. Será un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisonomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz.

EL CINE. A la cruda visualización de lo que es, opone el teatro por medio de la poesía imágenes de lo que no es. Por otra parte, desde el punto de vista de la actuación no es posible comparar una imagen cinematográfica con una imagen teatral que obedece a todas las exigencias de la vida.

LA CRUELDAD. Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.

EL PÚBLICO. Es necesario ante todo que el teatro exista.

EL PROGRAMA. Pondremos en escena, sin cuidarnos del texto:

1. Una adaptación de una obra de la época de Shakespeare, enteramente conforme con el estado actual de turbación de los espíritus, ya se trate de una pieza apócrifa de Shakespeare, como Arden of Feversham, o de cualquier otra de la misma época.
2. Una pieza de libertad poética extrema, de León-Paul Fargue.
3. Un extracto del Zohar: la historia del Rabbi Simeón, que tiene siempre la violencia y la fuerza de una conflagración.

4. La historia de Barba Azul, reconstituida según los archivos y con una idea nueva del erotismo y de la crueldad.
5. La caída de Jerusalén, según la Biblia y la historia, con el color rojo sangre que mana de la ciudad y ese sentimiento de abandono y pánico de las gentes, visible hasta en la luz; y por otra parte las disputas metafísicas de los profetas, la espantosa agitación intelectual que ellos crearon, y que repercutió físicamente en el rey, el templo, el populacho y los acontecimientos.
6. Un cuento del Marqués de Sade, donde se transponga el erotismo, presentado alegóricamente como exteriorización violenta de la crueldad y simulación del resto.
7. Uno o varios melodramas románticos donde lo inverosímil será un elemento poético activo y concreto.
8. El *Woyzeck* de Büchner, como reacción contra nuestros propios principios, y como ejemplo de lo que puede obtenerse escénicamente de un texto preciso.
9. Obras del teatro isabelino, despojadas de su texto, y conservando sólo el atavío de época, las situaciones, los personajes y la acción.

Fuente. Publicado originalmente en *Nouvelle Revue Francaise* (1932), dirigida por Paul Valéry. En: *Revista Contratiempo* No. 1 (2000), en línea: www.revistacontratiempo.com.ar/uno.htm/ Fecha de consulta: 08-8-2008.

ANEXO No. 13

DOS COMUNICACIONES

JORGE DÍAZ

Itinerario

Mi aparición dentro del panorama teatral chileno de los años 60 está determinado por dos circunstancias favorables propias de los países del cono sur de Sud América (Argentina, Chile y Uruguay): 1) La existencia del llamado "teatro independiente". Existen en estos países grupos

semiprofesionales que funcionan en locales propios de reducidos aforos (entre 80 y 180 butacas) y cuyos montajes tienen costos reducidos y gran rigor artístico. En estos pequeños centros de experimentación teatral aparecen dramaturgos como Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza, Mauricio Rosencof, Jaime Silva, etc. 2) El interés creciente del público en apoyar una literatura dramática propia. Este público se identifica plenamente con el lenguaje y las situaciones cuando se les presentan obras nacionales.

Esta doble circunstancia de tener un local propio donde experimentar y un cierto público receptivo a esa experimentación, hace posible mi aparición y consolidación como autor teatral en Chile.

Debo reconocer también que el contexto económico-social en que estaba sumergido me determinó decisivamente. Me refiero concretamente a lo siguiente: empiezo a trabajar, investigar, escribir y estrenar en un teatro cuyo público habitual está formado por una minoría económicamente fuerte, bien informados, acostumbrados a viajar y muy europeizados, en general. Mi educación, mi formación intelectual es precisamente la de ellos. Yo me convierto así involuntariamente, en su vocero autorizado. De la noche a la mañana me convierto en el autor de moda. La lucidez de esta situación me sobreviene paulatinamente. Estreno *Un hombre llamado Isla*, *El velero en la botella*, *El lugar donde mueren los mamíferos*, *Variaciones para muertos de percusión* y *El nudo ciego*. Sólo después de estrenar y de enfrentarme una y otra vez con el mismo público complaciente me doy cuenta que mi propósito de denuncia crítica es fundamentalmente ingenuo porque es ahogado cada vez por el aplauso benévolo y el palmoteo en el hombro. Desorientado y un poco hartado salgo de Chile. Vivo varios años fuera de mi país y con la nueva perspectiva que consigo de Latinoamérica y con el contacto enriquecedor de otras problemáticas se me radicalizan las ideas. Empiezo a escribir un teatro diferente, más polémico, más director, más claramente beligerante. Creo que es la segunda trampa en la que caigo. Las voces disidentes son perfectamente digeribles en América Latina. La oligarquía las apoya porque necesita sentirse revolucionaria en las palabras. No creo haber conseguido casi nada. Por ahora tengo la vista nublada por la irritación y el resentimiento. Esta es mi única compulsión de hoy.

En una sociedad al borde de cambios inminentes y radicales, el teatro aún sigue sostenido y dirigido por una minoría oligárquica. Es sencillamente pueril pensar que las voces disidentes de denuncia en un escenario (por violentas que ellas sean) puedan ser armas eficaces para conseguir un cambio en las estructuras. Sin embargo, es necesario sostener y levantar aún más esas voces. ¿Por qué?... 1) porque el teatro debe expresar su exacta situación histórica y, 2) porque a pesar de que el nuevo teatro no

sea un arma eficaz en la acción inmediata, crea conciencia, prepara un cambio de mentalidad, forma sensibilidades.

¿Dónde puede estar, entonces, la justificación del trabajo teatral, qué dirección tomar? Pienso que hay que intentar cosas concretas: 1) La marginación de un tinglado empresarial-capitalista enajenante mediante la creación de pequeños teatros subterráneos, comunitarios. 2) La creación de equipos de trabajo sin vedetismo de ninguna clase y que puedan prescindir del dramaturgo-literario-individualista y formar en cambio hombres de teatro completos. 3) La ampliación de un círculo de público actualmente restringido a un público mayoritario formado, al comienzo por jóvenes universitarios y clase media en general. Es un lento camino de acceso que iría de la experimentación minoritaria a la recepción mayoritaria en un futuro. El verdadero teatro popular sólo se puede producir en una sociedad revolucionaria o en vías de revolución. Y aún en esas sociedades será necesario una constante vigilancia y sensibilidad para no transformar en conducción mecánica lo que debe ser creación auténtica, proceso crítico, reflexión colectiva.

(Madrid, 18 Junio 1970)

La erosión del lenguaje

Cualquier dramaturgo que haya podido seguir de cerca los montajes de sus propias obras habrá verificado en sus textos la erosión progresiva del lenguaje teatral convencional.

En los últimos diez años (estrené mi primera obra en 1960) todas las formas usuales del lenguaje se me han ido desinflando, cayendo por el camino, En lenguaje costumbrista, el lenguaje como expresión psicologista, las formas más o menos habituales del lenguaje coloquial, el lenguaje culto de exposición de ideas, etc. se han ido convirtiendo para mí en fórmulas vacías.

Todos esos personajes que hablan arriba de un escenario reconstruyendo penosamente diálogos expositivos me suenan a falso desde el primer instante o simplemente me aburren mortalmente. A partir de *Introducción al elefante y otras zoologías* me he encontrado de pronto que no tenía ninguna forma fresca para expresarme. Vino entonces la gran tentación de *La mudeza total*. Todas las conversaciones que oigo, todos los relatos que leo, todas las confesiones que escucho (aún las más desgarradas) me parecen inauténticas, como viejos ecos de viejas palabras repetidas por viejos seres decrépidos.

El lenguaje de relación, de comunicación, se ha convertido en un gigantesco fardo de tópicos, de fórmulas pre-establecidas. Se dice una frase

(que se ha oído y se ha leído y se ha repetido mil veces) sabiendo que a cada frase le corresponde (dentro del "código") otra igualmente deteriorada. En la vida diaria este fenómeno alienante está matizado y enriquecido por la expresión y la vida de los gestos (que se escapan al "código") y por eso resulta más tolerable, pero en el teatro resulta insufrible porque los actores a la mecanización vacía del lenguaje añaden la falsedad del gesto, del movimiento, de la intención. Al abrirse el telón nos enfrentamos con un gigantesco cadáver que apesta. Estoy completamente seguro (y esto no es solo una ocurrencia humorística) que hoy las computadoras entregarían "diálogos" menos estereotipados, más auténticos, más "humanos" que los de la mayoría de las obras teatrales.

En *Liturgia para carnudos* traté de buscar una salida: la valorización del lugar común. No intenté eludir la expresión tópica, el lugar común, sino que lo busqué y lo acumulé. Toda la obra es la exaltación obsesiva del lugar común, Deshumanizo totalmente el lenguaje. Renuncio ostentosamente a las posibilidades de comunicación del lenguaje hablado. Lo declaro un elemento alienante más del "gran tinglado" y lo juego como lo que es: formas virtuales sin contenido. La obra la subtítulo "regurgitación en dos flatos," es decir, *residuos gaseosos de un proceso digestivo*. Sin embargo, al buscar deliberadamente la retórica vacía del lenguaje se consigue la anti-retórica porque por debajo del diálogo corre una significación no aparente, subterránea y trascendente. Al que se le escape esta corriente de ideas apenas perceptible, se quedará con la cáscara obviamente retórica.

Fragmento

ROSANO Soy el amante de su mujer.

CASTOR Y a mucha honra.

ROSANO Porque eso sí, uno ha nacido pobre pero vicioso.

CASTOR Es lo único que uno le puede dejar a los hijos.

ROSSANO A usted no había tenido el gusto de conocerlo pero a su mujer sí la conozco mucho.

CASTOR ¿Y qué le parece? ...

ROSANO ¿Sin ofenderse?

CASTOR No faltaba más.

ROSANO Bueno, pues, un poco calda de glúteos.

CASTOR ¿Es posible?

ROSANO Tal como lo oye.

CASTOR Espero que usted lo sepa llevar con conformidad.

ROSANO Es lo que intento. Después de todo una nalga es una nalga.

CASTOR En eso lleva usted mucha razón.

ROSANO Si uno fuera a fijarse en los detalles...
CASTOR A dónde iríamos a parar.
ROSANO No mires la paja en el glúteo ajeno sino la viga en el propio.
CASTOR Es lo que digo yo: menos moralina y más dignidad es lo que hace falta.
ROSANO O como dice su mujer; menos retórica y más cama.

Considero *Liturgia para cornudos* una obra poética en el sentido que es una hipótesis del hombre partiendo del lenguaje. Sin embargo, es curioso que al escribirse sobre esta obra nadie haya hablado del lenguaje.

Llevado por esta obsesiva compulsión en Diciembre de 1969 escribí *La orgástula*, pieza breve escrita a base de fonemas sin sentido (por lo menos en castellano porque luego descubrí que había "inventado" involuntariamente palabras catalanas, vascas e italianas). Traté de crear una situación extrañamente erótica vista a través de la óptica infantil y sumergida en un clima onírico. Un diálogo totalmente incomprensible construido con palabras inventadas. Naturalmente que el resultado fue un juego divertido y sugerente pero imposible de repetir una segunda vez. Estaba nuevamente en la trampa. (Véase *La .orgástula*).

"Simplemente no hay tiempo para la forma narrativa, tomada en préstamo de la primitiva tecnología de la imprenta. Hay que abandonar la *continuidad* del relato. Hasta hace muy poco tiempo se consideraba a los anuncios de la televisión una mera forma bastarda o un arte popular vulgar, pero ahora está influyendo sobre la literatura contemporánea..." (McLuhan).

Quizás lo que más me irrita es la relación "diálogo-personaje," es decir, que un determinado tipo de personaje *tuviera* que hablar de una manera determinada y también me fastidia la continuidad, las motivaciones psicológicas, el desarrollo lineal de una escena. Pero una cierta "unidad" la debo yo mismo al concebir la escena en su totalidad. Yo no podía dejar de visualizar al personaje de alguna manera, esa era mi limitación. Era necesario *destruir* mis propias imágenes. No encadenarlas a mi limitada imaginación. Era necesario recurrir a la imaginación de otros. Y así nació "el collage", la obra hecha de recortes que lograba escapar al control de mi imaginación.

La invención de la imprenta suprimió el anonimato, estimulando ideas de fama literaria y el hábito de considerar el esfuerzo intelectual como propiedad privada. Las reproducciones mecánicas el mismo texto crearon un público... un público lector. La naciente cultura orientada hacia el consumidor se ocupó de rótulos de autenticidad y protección contra el robo

y la piratería. La idea de la propiedad literaria, del copyright había nacido. La xerografía –selector de cerebros que puede usar todo el mundo- anuncia los tiempos y la edición instantánea. Cualquiera puede ser escritor y editor. Tome unos cuantos libros sobre cualquier tema y hágase un libro a su medida, copiando simplemente un capítulo de uno, un capítulo de otro... un robo instantáneo (McLuhan).

Es lo que hice: ¡un robo instantáneo! Y descubrí que el lenguaje adquiriría frescura en la misma proporción en que perdía funcionalidad. La obra se transformaba en algo orgánico, imprevisible.

“El más elevado de los propósitos es no tener ninguno. Eso nos pone en armonía con la naturaleza, con su modo de operar”... (John Cage).

Conseguir la absoluta *inverosimilitud* de un personaje es mucho más difícil que conseguir su convincente identidad. El diálogo-collage me permitía quebrar continuamente toda intencionalidad, toda identidad. Ya no me traicionarían mis propias ideas, ni mis propias visiones, ni mis prejuicios porque trabajaba con un material de selección procedente de otros prejuicios, de otras intransigencias, de otros planos de la expresión verbal que no eran ¡afortunadamente! teatrales ni "artísticas."

El lenguaje periodístico, los anuncios de las latas de conservas, los folletos de turismo, los libros de oraciones, los libros de matemáticas, los "comics", los chistes que se oyen en los bares, los letreros o inscripciones en los retretes públicos, el lenguaje de los políticos o de las religiosas, las leyes (que son muy cómicas), todo sirve para hacer hablar a unos personajes. Pero -y esto es lo mejor-también pueden ayudarnos Shakespeare, Brecht, Pitigrilli o Corin Tellado. *Acudamos a la letra impresa como a un basural de desechos.*

"El consorcio mundial de la información engendrado por los medios eléctricos –el cine, el Telstar, el vuelo; excede con mucho toda la influencia que ahora podrían ejercer la información verbal de papá y mamá"... ((McLuhan).

En Enero escribo "*Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio.*" Lo re-escribo en Junio de 1970. Propongo por primera vez una estructura libre en 4 actos breves, dentro de la cual se puede cambiar el orden de los actos a voluntad del público asistente a la sala o del director de escena. Cada función es así un montaje caprichosamente decidido sobre la marcha y tomando como base el material propuesto.

Las nuevas formas de expresión que se van descubriendo, los hallazgos de lenguaje hay que usados y tirarlos como los envases de plástico. Estos envoltorios sólo sirven para ser usados una sola vez. Quizás las posibilidades de agresión y de sorpresa del lenguaje ya estén agotados pero no así las posibilidades de anulación y de destrucción del verbo.

Queda aún mucho lenguaje por destruir. Y solo entonces, en medio de los desechos y la basura, emergerá temblorosa una expresión auténtica de la condición humana.

(Madrid. 1o. de Junio de 1970)

Fuente: Díaz, Jorge (1970). “Dos comunicaciones”. *Latin American Theater Review* No. 4/1, pp. 73-78 (Fragmento).