


7-2009

Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitas de siglo XX

Luis Chesney-Lawrence

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chesney-Lawrence, Luis. (2009) "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitas de siglo XX," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 377-409.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ 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 audiencia. 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, como una manera de contribuir a su enseñanza y conocimiento, así como también de llenar un vacío dentro de la historia del teatro continental. En este sentido, se examinarán especialmente las vanguardias desde los años cincuenta del siglo XX.

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”, 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.

Una explicación más reciente y que explica con mayor amplitud estos movimientos es la que proporciona Ángel Berenguer (2007: 16-27) a partir de su teoría de los motivos, heredera y renovadora de las ideas de Lucien Goldmann, y que 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 éstas 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, director, artista), como fuente de poder. Las revoluciones han creado una escisión del “yo” y del “entorno”, que sustituye al antiguo paradigma del antiguo régimen, todo lo cual crea lo que Berenguer denomina “arte en tensión” en una sociedad abierta.

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» (Berenguer, 2007: 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.

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 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, y 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. Estas vanguardias en el ámbito teatral, se produjeron en dos grandes épocas: a comienzos del siglo XX y hasta los años treinta, con influjo europeo -futurismo, dadaísmo, surrealismo y otras-, así como las expresiones locales del modernismo; y 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 y que es el motivo de esta investigación.

En función de estas ideas se considera que para una adecuada comprensión del poco conocido, confuso y discordante, a veces, origen de estos movimientos, 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, una visión panorámica y general del período que va entre 1880 y 1910, aproximadamente, según la generalidad de críticos corresponde a una etapa del modernismo en América Latina, que bien pudo dar origen a un grupo de autores y obras, muy poco examinados, 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 que 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, incluyendo a las de los años ochenta, que alentarían a las nuevas generaciones de autores cuyos productos deberían aparecer en los años futuros, todo lo cual ha llevado incluso a expresar que la vanguardia del teatro latinoamericano contemporáneo es como sinónimo “del teatro del absurdo (y del) drama grotesco” creado por los dramaturgos franceses Genet, Ionesco y Beckett en los años cincuenta, aspecto que se discute en detalle en este trabajo (Aszyk, 1986: 175). 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.

Serían estos factores 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, otras renovadora, se registra en la historia del teatro continental junto a sus obras exitosas, censuradas, con calidad y proyección, necesita de un estudio más preciso y de consideraciones culturales no realizadas hasta ahora, y que cubren el ámbito de esta investigación.

No obstante, las limitaciones de esta tarea también deben ser observadas, al menos dos. Primero, la carencia de un corpus de estudio orgánico que permita ver el conjunto de la producción vanguardista –obras, revistas, proclamas y manifiestos y manifestaciones artísticas y teatrales concretas–, tan necesario 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 deduccinista 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 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. Aún así, 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.

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 desde los años cincuenta - fue la del Bertold Brecht. Su teoría del teatro épico debe parte de su inspiración a los conceptos dramáticos de Erwin Piscator, productor y director de teatro que dominaba la escena alemana de los años veinte. Piscator, desde antes de Brecht, 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 Schuller, 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. 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 él adoptaría (Brecht, 1964: 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 fuerte 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.

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 dijo a 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 el mundo sino de cambiarlo y aplicar eso al teatro. (Brecht, 1964: 248, traducción del autor)

Una gran reflexión se desprende de esta cita: 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.

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 las 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 (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.

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.

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.

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.

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, y las obras de los chilenos 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

finis 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 es un hecho real que esos mismos actores no lo hicieron 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, el “compromiso”. Esta palabra proviene del impacto que causara el pensamiento de Sartre, particularmente el de su novela *¿Qué es la literatura?* El compromiso -*engagement*, en francés-, 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.

Desde este punto de vista, se puede decir que, siguiendo la tradición alemana de 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 ésta 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 derrocarlo. 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 cambiarlo. (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 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» (Goldmann, 1968: 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.

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» (Monleón, 1978: 29).

El teatro Experimental de Cali (TEC). 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 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 García, 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 de teatro independiente colombiano, Teatro El Búho, en el cual participaron importantes autores nacionales, como S. García y F. Cabrera, los que luego por dificultades económicas pasaron a ser contratados por los teatros universitarios.

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: 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, que se profundizaron con *A la diestra y Ubu Rey*, en 1966, para 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 artística. 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 ARGENTINO

En la Argentina de los años treinta, al igual que en el resto del continente, repercutirá 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. 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.

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 asentó 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. A partir de 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 buscar un cambio cultural ante una política reaccionaria que provenía de dos orígenes, la oficial y la empresarial.

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 declive 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, a nivel nacional. Estos se iniciaron con el Teatro Juan B. Justo, La Máscara, 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 a 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.

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 sesenta, 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 al la función actoral dentro del proceso creativo, el declive 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 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. (Garzón Céspedes, 1978: 7)

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.

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 observó en párrafos anteriores.

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 frecuente más» (Escudero, 1972: 23 y 1978: 46), aspecto éste que incluso llegaron a comprobar durante la creación de esta pieza. Otros grupos que rápidamente se adhieren a las técnicas de creación colectiva durante los años setenta fueron algunos de Puerto Rico (Colectivo Nacional de Teatro), Cuba (Conjunto Dramático de Oriente, Teatro Escambray), chicanos (Teatro Colectivo de Albuquerque, Chile (Aleph),

Ecuador (Ollantay), Perú (Cuatrotablas), al igual que países como Venezuela o Brasil que se incorporarían más tardíamente.

AUGUSTO BOAL Y EL TEATRO EN 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 de la renovación 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 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». (Peixoto, 1978b)

Durante los años cincuenta y, como reacción al esquema convencional que imponía el Teatro 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, concurren artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Rugero Jacobbi, Pedro Paulo 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, término 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, «el Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca» (Boal, 1974: 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» (Boal, 1974: 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. 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, lo que se enriqueció aún más con la utilización de ingredientes nacionales, como son la revista y el circo. Sabato Magaldi opinaba sobre esta obra «*Revolução alcançava genuina expressão brasileira*” (Magaldi, 1986: 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.

Cuando por las condiciones políticas difíciles que impulsó una dictadura militar en Brasil debió salir de su país en 1971, Boal continuó con su trabajo en el exilio hasta 1985, pero éste 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 éstas. 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 idea 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 de 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.

Gente de teatro de reconocido prestigio internacional ha opinado favorablemente sobre su trabajo teatral. Según el directo francés Jean Louis 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 Wellwarth, 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» (Wellwarth, 1979: 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.

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 a 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» (*Apud Zalacaín*, 1985: 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». (*Apud Zalacaín*, 1985: 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 distribuir las 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. (Apud Zalacaín, 1985: 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.

Basado en la experiencia histórica del arte y la literatura, Philip Hallie (1969: 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 la 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 él y aparece cuando es agraviado. 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: 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 Pitoëff 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.

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 Benedetti. 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 autores como 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: 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, 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 les 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 en el surrealismo y el Dadá, ya influenciado por Jarry, pero que 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» (Esslin, 1966: 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. (Camus, 1955: 5)

Sin embargo, para Esslin, 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». (Esslin, 1961: 15)

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.

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*).

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: 15).

En relación con esta afirmación, se podría agregar, como bien señala A. Armstrong (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, I. Chocrón, J. G. Núñez, entre otros, a quienes también se les reconoce haber escrito, al menos, una obra de esta tendencia. Aunque, igualmente, 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 del 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, quien es históricamente 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 técnicas utilizadas como por sus conceptos, al expresar en 1970, que el teatro debía «expresar su exacta situación histórica», y que éste «crea conciencia, prepara un cambio de mentalidad, forma sensibilidades» (Díaz, 1970: 74).

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 Jerzay Grotowsky, del Teatro antropológico de Eugenio Barba, del Teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, del dramaturgo Darío Fo y del teatro postmoderno.

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, concentrándose 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» (Apud Perales, 1989: 29). En Latinoamérica se ha tratado de tomar esa preparación intensa del actor y el sentido de pobreza material, lo que se adecua 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 rueda de México y otros, han adoptado 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 Franca 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.

La entrada en la escena del teatro latinoamericano del postmodernismo es muy controvertida. Movimiento que accede en los países muy desarrollados y como señala Sandra Cypess (1995: 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 desde los años cincuenta, 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 (*Apud* Herreras, 1996: 39), o bien como expresa Berenguer, «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» (Berenguer, 2007: 28). Este proceso se 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 y en donde las vanguardias pretenden ser un espejo del creciente desmoronamiento del sentido y del sujeto en la realidad.

Referencias bibliográficas

- ASZYK, Ú. (1986), «El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX» en Asociación Internacional de Hispanistas (AIH, 1985), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, pp. 175-180.
- AMSTRONG MCLELLAN, A. (1973), «Elements of Sartrean Philosophy en *Electra Garrigó*» en *Latin American Theatre Review* 7/1, pp. 5-11.
- APOLLINAIRE, G. DE (1946), *Les Mameles de Tirésias*, Paris: Ed. Du Belier.
- BELROSE, M. (1999), *La época Modernista en Venezuela (1888-1925)*, Caracas: Monte Ávila.
- BERENGUER, Á. (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro* (Segunda época) n° 21, pp. 13-30.

- BOAL, A. (1986), *Teatro de Boal*, Sao Paulo: Ed. Huitec.
- ____ (1980), *Teatro del Oprimido*, (vols. 1 y 2), México: Ed. Nueva.
- ____ (1974), *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*, Buenos Aires: La Flor.
- BRECHT, B. (1964), *Brecht on theatre*, London: Methuen.
- CAUTE, D. (1971), *The Illusion. An Essay on Politics, Theatre and the Novel*, London: Andre Deutsh Ltd.
- CHESNEY LAWRENCE, L. (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 n° 21.
- CYPESS, S. (1995), «Spanish American theatre in the twenty century» en E. Roberto González y E. Pujó-Walker (ed.), *The Cambridge History of Latin American Literatura*, USA: Cambridge, vol. 2, pp. 497-525.
- D'ATHAYDE, T. (1951), *El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Emecé.
- TORO, F. DE (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano*, Buenos Aires: Galerna.
- DÍAZ, J. (1970), «Dos comunicaciones» en *Latin American Theatre Review* No. 4/1, pp. 73-78.
- ESCUADERO, M. (1972), *El asesinato de x en Casa, Teatro latinoamericano de Agitación*, Cuba: Casa.
- ____ et al. (1978), «Debate sobre el teatro de creación colectiva» en C. Garzón, *Recopilación*, p. 46.
- ESSLIN, M. (1966), *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1965), *Absurd Drama*, London: Penguin Books.
- ____ (1961), *The Theatre of the Absurd*, NY: Anchor Books.
- FOSTER, D. W. (1986), *The Argentine Teatro independiente, 1930-1955*, N. Y.: Spanish Literature Pub. Co., pp. viii-ix.
- FUENTES, V. (1978), «La Creación Colectiva del Teatro Experimental de Cali» en G. Luzuriaga (ed), *Popular Theatre*, pp. 341-345.
- GÁLVEZ ACERO, M. (1988), *El teatro hispanoamericano*, Madrid: Taurus.
- GARZÓN CÉSPEDES, F. (1978), *Recopilación de textos sobre el teatro de creación colectiva*, Cuba: Casa.
- GOLDMANN, L. (1968), *El teatro de Jean Genet*, Caracas: Monte Ávila.
- GONZÁLEZ, E. R. y E. WALKER (eds.) (1995), *The Cambridge History of Latin American Literatura*, USA: Cambridge, vol. 2.
- HALLIE, P. (1969), *The paradox of cruelty*, USA: Wesleyan Univ. Press, pp. 22-159.
- HERRERAS, E. (1996), *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Univ. de Valencia.
- JAMESON, F. (1972), *The Prison House of Language*, N.J.: Princeton U.P.
- KIRBY, M. (1975), «On Political Theatre» en *The Drama Review*, vol. 19-2, pp. 129-135.
- LUZURIAGA, G. (ed.) (1978), *Popular Theatre for Social Change in Latin America*, Los Angeles: Latin American Studies.
- LYDAY, F.L. y G. WOODYARD (1976), *Dramatists in revolt. The New Latin American Theatre*, USA: U. Texas Press.
- MAGALDI, S. (1986), «Retrato do Brasil» en Augusto Boal, *Teatro de Boal*, Sao Paulo: Ed. Huitec.
- MARIAL, J. (1984), *Teatro y país. Desde 1810 a Teatro Abierto 1983*, Buenos Aires.
- MESSINGER, C. S. (ed.) (1979), *Studies in Romance Language and Literature*, Kansas: Coronado Press.
- MONLEÓN, J. (1978), *América Latina: Teatro y revolución*, Caracas: Ateneo.
- NADEAU, M. (1948), *Historias del surrealismo*, Buenos Aires: Santiago Ruedas.
- NEGLIA, E. y L. ORDAZ (1980), *Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo*, USA: Center for Latin American Studies, Arizona State Univ.
- OSORIO, N. (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, F. (1978a), «Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri» en Darcy Ribeiro et al., *Encontros com a Civilização Brasileira* n° 1, Rio de Janeiro: Ed. Civilizacao Brasileira, pp. 93-113.
- ____ (1978b), *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*, vol. 2, Río de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- PERALES, R. (1989), *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, México: Gaceta, (Col. "Escenología").
- PIÑERA, V. (1960), «Piñera teatral» en *Teatro completo*, Habana: Ed. R., pp. 1-19.
- PIRANDELLO, L. (1948), «Prefacio» en *Seis personajes en busca de autor*, Milán: Bibliotex S.L. Arnoldo Mondadori S.P.A.
- PISCATOR, E. (1976), *El teatro político*, México, (Col. "Expresiones").
- «Primer Manifiesto de la crueldad (1932)» en *Revista Contratiempo* n° 1 (2000), en línea: www.revistacontratiempo.com.ar/uno.htm/ [Publicado originalmente en *Nouvelle Revue Francaise* (1932)].

- «¿Qué es el Teatro Abierto? Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto (1984)» en *Conjunto* nº 60, pp. 51-60.
- ROJO, G. (1972), *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Chile: Ed. Univ. Católica de Valparaíso.
- SOLÓRZANO, C. (1961), *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- STYAN, J. L. (1981), *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 2, London: Cambridge.
- VÁZQUEZ PÉREZ, E. (1973), «La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural» en *Conjunto* nº 18, pp. 17-18.
- WOODYARD, G. (1969), «The Theatre of the Absurd in Spanish America» en *Comparative Drama*, vol. III. nº 3, pp. 183-192.
- VILLAGÓMEZ, A. (1978), «Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina» en C. F. Garzón, *Recopilación*, pp. 120-121.
- WELLWARTH, G. (1979), «The Theatrical Theories of Augusto Boal: A Commentary» en S. Messinger C. (ed.) (1979), *Studies in Romance Language and Literature*, Kansas: Coronado Press, pp. 36-47.
- ZALACAÍN, D. (1985), *Teatro absurdista hispanoamericano*, Madrid: Albatros Hispanófila.