

TEATRO LATINOAMERICANO DE LOS 60 A LOS 90: ARGENTINA, BRASIL, CHILE, CUBA Y MÉXICO

Sara Rojo de la Rosa

RESUMO

O teatro na América Latina está determinado tanto pelas práticas locais como pelos processos próprios da globalização, que transcendem as fronteiras de um país. Neste estudo se analisam dois momentos importantes do teatro latino-americano na Argentina, no Brasil, no Chile, em Cuba e no México: o discurso político-militante das décadas de sessenta e setenta e o discurso, que podemos chamar "plural", dos anos oitenta-noventa.

RESUMEN

El teatro en América Latina está determinado tanto por las prácticas locales como por los procesos propios de la globalización, que trascienden las fronteras de un país. En este estudio se analizan dos momentos importantes del teatro latinoamericano en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México: el discurso político-contingente de las décadas del sesenta y setenta y el discurso, que podemos llamar "plural", de los años ochenta-noventa.

I América Latina y el Teatro

En este artículo trabajaré con el concepto de América como un territorio de múltiples identidades y culturas, pero que de acuerdo a los contextos y épocas tiene ciertas prácticas comunes. Prácticas que son también discursos constituyentes de lo que sería cada una de las naciones latinoamericanas y, por tanto, el continente: "As nações, como demonstrou Benedict Anderson, não se reduzem a territórios, povos e governos, mas são também "imaginadas", isto é, elas articulam sentidos, criam narrativas exemplares e sistemas simbólicos que garantem a lealdade e o sacrifício de diversos indivíduos."¹ En América Latina han existido desde el comienzo del que-hacer teatral diversos tipos de expresiones histrónicas: teatro de sala (inmerso en la cultura occidental), teatro popular (campesino, u obrero) y teatro con raíces africanas o indígenas. En esta ocasión me limitaré a revisar el teatro de sala de Argentina, Brasil, Chile, Cuba y México. Abordaré, para ello, los dos últimos períodos de la escena latinoamericana (el nacido en los 60 y el surgido a partir de los 80).

II El discurso político contingente

Los años 60-70 significaron para América Latina un cambio radical en el modo de hacer teatro. Los grupos universitarios y las compañías independientes buscaron un lenguaje teatral que los acercase a los cambios que se estaban produciendo en nuestras sociedades. El contexto histórico-cultural se hacía presente en el teatro a través de una urgente necesidad de que emisión y recepción compartiesen, en la palabra y en el gesto, la construcción de un espacio nuevo.

1. Argentina

La generación nacida en los 60, que aún estrena y con bastante éxito, se caracterizó por desarrollar su preocupación por el hecho social. Los contextos estaban presentes en la textualidad, generalmente, producida por autores. Inclusive estos dramaturgos buscaron, durante el período dictatorial, quebrar la censura con la palabra metafórica. Se deseaba construir el espacio teatral como el espacio de lo soñado. Este objetivo se buscaba al margen

de la forma empleada, así aparecieron:

- el realismo reflexivo. Eduardo Pavloski y Carlos Gorostiza (este último estrena *Aeroplanos*, en 1990, con los mismos procedimientos, como un remanente estético).

- el Sainete/Humor/Parodia. Roberto Cossa, *La Nona* (1978). Este dramaturgo trabajó, en esta pieza, con la ironía y el humor para denunciar el poder a través del ícono de una madre-matriarca.

- el hermetismo y la reflexión de Ricardo Monti, *Una noche con el señor Magnus* (1971) o del teatro del absurdo. Osvaldo Dragún, *Historias para ser contadas* (1957).

- El movimiento, *Teatro abierto* (1981), con el objetivo de sostener la dramaturgia argentina. Este hecho constituyó, a pesar de la censura, un hito en la historia del teatro argentino.

2 Brasil

En Brasil la renovación partió más que de autores de compañías. Me refiero al *Teatro Oficina* y al *Teatro Arena*. En líneas diferentes crearon propuestas que buscaron una inserción en la sociedad brasileña. El *Teatro Oficina* de São Paulo, que nació de un núcleo de universitarios de la Facultad de derecho, en 1958, fue evolucionando desde un realismo psicológico tradicional a una metodología, que aun cuando no desdeñaba las contribuciones de Brecht, se encajaba más bien en una línea artodiana. Su línea de trabajo se direccionó, a lo que todo el mundo buscaba por esos años, una identidad nacional. Escenificaron *O rei da vela* (1967) de Oswald de Andrade y se impregnaron de sus postulados de absorción y procesamiento de estéticas nuevas. Estas teorías, revalorizadas en la época por los concretistas, dieron como resultado experiencias escénicas "antropofágicas" y multilingüísticas. La línea imprimida por el director del grupo *Oficina*, José Celso Martinez Corrêa, se inscribía en la fermentación ideológica y teórica que ellos estaban viviendo. El *Teatro Arena*, por su parte, fue evolucionando de una concepción encerrada en el realismo crítico socialista, según la perspectiva de Lukacs, a una influencia brechtiana más abierta. Durante el período dictatorial escenificaron piezas de Guarnieri y Boal, dirigidas por este último. Dos ejemplos son *Arena conta Zumbi* (1965) y *Arena conta Tiradentes* (1967). Esta corriente tuvo su mayor exponente en el creador del El Teatro del Oprimido, Augusto Boal. Su metodología, que incorpora al espectador, fue usada en

diferentes países latinoamericanos (Brasil, Chile , Perú, etc.)

3. Chile

En la década del 60 los teatros universitarios (nacidos en los 40) reaccionaron frente al nuevo contexto socio-político con una fuerte reflexión que los llevó a abandonar las problemáticas más universales, democratizar las estructuras institucionales, buscar un público más masivo y enfrentar las contingencias del hombre concreto a través de la priorización de autores nacionales y latinoamericanos. Este último objetivo estimuló el nacimiento de una generación de dramaturgos: Isidora Aguirre, Egon Wolf, Sergio Vodanovic, etc. El golpe del 73 rompió con este proyecto, puesto que, en gran medida, fueron desmanteladas las universidades estatales. De alguna manera, y aun cuando los teatros universitarios siguieron en actividad, el golpe destruyó su carácter de vanguardia teatral. Durante los períodos dictatoriales, en América Latina, surgió un lenguaje, un código cifrado entre actores y público, que sostuvo la palabra y el gesto resistente. Este tipo de teatro tiene como ejemplos en Brasil obras como *Liberdade, Liberdade* (1965) de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e *Gota d'agua* (1975) de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes. En Chile, superado el primer impacto del golpe militar, este lenguaje fue creado por nuevas compañías (Imagen, 1974, La Feria, 1976) o por las ya existentes (Ictus, 1959) que se reestructuraron bajo esta nueva realidad. En este contexto surgieron experiencias interesantes:

- la creación colectiva con piezas como *Tres Marías y una Rosa* (1979) del *Taller de Investigación teatral (TIT)*. Un grupo de actrices, después de observar durante dos años unas arpilleristas, crea una pieza, junto a David Benavente, que es la conjunción de sus deseos y la realidad observada.

- el teatro de los grupos que por carencias de sala y por opción teórica asumieron el carácter de teatro callejero (*Teatro Urbano Contemporáneo*).

- el neorealismo de los sectores marginales con un dramaturgo semejante a Plínio Marcos en Brasil, Juan Radrigán. Un autodidacta que ejercía como obrero textil en 1973 y que, al quedar cesante, comenzó a trabajar como librero y dramaturgo. Unida a su producción surgió una compañía, *El Telón*, que presentó *Hechos consumados* (la mejor obra de 1981 según la crítica).

4 Cuba

La realidad teatral cubana desde sus inicios tiene particularidades determinadas por la realidad político-cultural del país. Existen compañías como *Camaguey* con más de 30 años de existencia o *Escambray*, que trabaja en provincia. Ellos, en 1978, montan *Ramona* (pieza de sensibilidad campesina), de Orihuela, dirigida por Corrieri. Experiencias semejantes surgieron, en los 60, del *Teatro de relaciones* que buscó retomar la cultura popular callejera y el folklor. En esta línea, *Cabildo Teatral*, que tiene más de treinta años de trabajo, crea un teatro laboratorio que incorpora los ritos indígenas. Otros grupos, dentro de esta propuesta, son el *Taller dramático* y el Conjunto folklórico nacional que presenta *María Antonia* (escrita el 64 y estrenada el 67), puesta de Roberto Blanco con texto de Hernández Espinoza. En esta pieza, que ha sido llevada al cine y a la historieta, se incorporan elementos de la religión Yoruba y del teatro bufo.

5. México

México tiene una presencia cultural indígena muy fuerte, que se expresa a través de distintas prácticas que se mantienen en los pueblos y que testimonian la otraedad (en la región de Morelos existe un teatro comunitario inserto en las tradiciones prehispánicas). El ritual, incluso el de la cotidianeidad, es una característica del teatro mexicano. Existen grupos campesinos con prácticas y metodologías distintas desde los años 70, muchas de ellas han inspirado al teatro de sala. Este tipo de praxis teatral no ha impedido el surgimiento de dramaturgos relevantes: tanto en lo que ha dado en llamarse la primera vanguardia de los 30 (Usigli, Novo, Gorostiza, etc), como entre sus sucesores (Emilio Carballido y Vicente Leñeros, entre otros). También ha existido un teatro popular que trascendido sus fronteras. El grupo de Felipe Santander ganó en 1978 el *Premio Villaurrutia* por ser la mejor obra y la mejor compañía. Este grupo funciona de modo independiente, ya que sólo recibe intermitentemente subsidio estatal.

III EL discurso plural

En los 80 vimos nacer nuevos discursos muy diferentes entre sí. Esta característica plural diferencia nuestra época del período anterior, que si bien presentaba praxis diferentes, éstas se aglutinaban en torno al discurso político contingente en una primera etapa y en una segunda, al discurso metafórico resistente. Ya no se crea con en el lenguaje directo previo a los golpes militares ni con la metáfora del silencio y, sí, con la mezcla y reciclaje de períodos y lenguajes distintos.

1. Argentina

El teatro de imágenes lo reconocemos en las piezas de Alberto Félix Alberto (autor y director). Dos montajes importantes de este autor son: *Tango Varsoviano* (arrabal y sueño con personajes que apenas hablan, presentada en 1992, en el *Festival mundial de Teatro de las naciones*, Chile) y *La pasajera* (segunda guerra, personajes que emiten diálogos incomprensibles, presentada en 1995, en Buenos Aires). su teatro se caracteriza por los juegos de luz y sombra, la gestualidad, la reiteración de las acciones, y la mezcla de lo real y lo irreal.

El *CELCIT* auspició un festival de experimentación, *La Movida* (1988), donde se dieron a conocer nuevos grupos experimentales: *Organización Negra*, *Los Melli*, y *Los Macocos*, entre otros. Estos grupos, generalmente, actuaban y continúan actuando en lugares alternativos. En sus presentaciones conviven el clown, la danza, el humor negro, la variete, el teatro objeto, la imagen, el video clip, la historieta y textos de poetas o autores como Fernando Pessoa o César Vallejo. Su característica fundamental es la autoreferencialidad.

Otra alternativa que han desarrollado grupos de teatro joven es el teatro callejero. Uno de los grupos importantes en esta línea es *Escena Subterránea*, dirigida por el brasileño André Carreira que comparte su quehacer teatral entre Buenos Aires y Santa Catarina.

2. Brasil

En Brasil se ha observado una gran variedad de propuestas durante esta etapa. De ellas me parece imprescindible destacar las siguientes:

- El trabajo sostenido por Antunes Filho que, partiendo de

una infraestructura privilegiada (el apoyo del SESC, *Serviço Social do Comércio de São Paulo*), realiza un trabajo de laboratorio teatral teórico-práctico con el grupo *Macunaíma* (título nacido del primer montaje del grupo en 1978). Esta puesta de la obra de Mario de Andrade ganó el Festival Internacional de Teatro de Montreal (1987). En las creaciones del grupo es prioritaria la presencia de un método que va desde el uso del concepto de carnavalización de Bakhtin a la obtención de un lenguaje propio.

- El grupo *Galpão* de Minas Gerais, creado en 1982 después de una experiencia con un grupo de actores del *Teatro Livre de Munique*, unió, transitoriamente, su trabajo al del director más premiado de 1991 y 1994, Gabriel Villela. Conjuntamente *Galpão* e Villela, con seriedad estética y declarado descompromiso político, han rescatado antropológicamente la historia del circo, el juego de la pantomima, la danza, la música y un modo de contar propio del Estado de Minas Gerais en piezas como *A rua da amargura* (1994). Adapatación de Arildo de Barros del texto de Eduardo Garrido *Mártir do Calvário*.

- Gerald Thomas es quien trae las propuestas claramente postmodernas con la trilogía *B.E.S.T.A* (Lisboa -1995) y con la desconstrucción de los mitos, por ejemplo en *Don Juan* de Otavio Frias Filho (1995) donde el personaje central es resemantizado en un ginecólogo impotente. Este director, presentará con su compañía *Ópera Seca, Nonwhere Man*, en el Festival de Rio (1996).

3. Chile

A partir de 1982-1983, una nueva voz comienza a surgir sobre los escenarios chilenos. Se trata de grupos, en su mayoría, de jóvenes que nacieron en lugares habitualmente marginales, abriendo estos espacios para su teatralidad. Algunos de estos grupos son: *Teatro de Fin de Siglo*, *Teatro La Memoria* y *Teatro Circo*.

- El primer grupo mencionado se conformó en torno a las propuestas textuales y de montajes de Ramón Griffero realizadas en *El Trolley*, un gimnasio de 1918 en un barrio marginal sostenido por los jubilados de una empresa de transportes. Allí presentó obras como *Cinema Utopia* (1985) que conjugaban espacios y tiempos diferentes, la actuación se centraba en la emoción frente a la desesperanza de una sociedad en que la utopía es sólo un

sueño de desvalidos.

- El *Teatro La Memoria*, dirigido por el actor y director Alfredo Castro, ha trabajado especialmente con testimonios. Por ejemplo, los de un grupo de travestis en *La manzana de Adán* (1991). Los textos enfrentaban al público de manera lacerante con la relación marginal de estos seres con la sociedad y con su madre.

-Andrés Pérez rescatando la práctica circense presentó, con su grupo *Teatro Circo*, la pieza más popular de las últimas décadas *La Negra Ester* (1988). Esta pieza mezclaba las décimas populares de Roberto Parra con una puesta que incorporaba técnicas europeas del *Teatro del Sol* de Ariane Mnouchkine. Este trabajo tiene similitudes en su carácter circense con el realizado por el brasileño Gabriel Vilella en *A rua da amargura* (1994).

4. Cuba

El teatro de los 80 se caracteriza por una serie de experiencias diversas, que rehuyen la simplificación, los esquemas establecidos y rompen con el modelo realista tradicional. Estas nuevas prácticas utilizan espacios alternativos: casas, museos, patios, callejones y desconstruyen mitos cubanos. Por ejemplo, en *la verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* de Abilio Estevez, Premio UNEAC 1984, se plantea una reflexión que invita al enjuiciamiento sobre el poeta que inspira el nombre de la pieza. Esta obra, que es básicamente palabra, juega intertextualmente con la producción de Lezama Lima. *La niña* (1992) de Virgilio Piñero, que fue llevada al escenario por el grupo *El público*, se constituyó en un hito, entre otras cosas, por ser un texto bombardeado de citas de otros autores. Esta intertextualidad distanciaba la historia, a la vez que jugaba con el elemento barroco. El teatro cubano fuera de Cuba, ya sea por exilio o propaganda, está adquiriendo gran presencia. El grupo *Rita Montaner* en Brasil, director Rafael González, presenta la versión teatral del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz que dio origen a la película *Fresa y chocolate*. Este trabajo ganó el *Festival del monólogo* en Cuba (1992) y se presentó con un relativo éxito de público en Belo Horizonte (1995).

5. México

La postmodernidad se reconoce en el nombre de Luis Tavira

que monta *La pasión de Pentisilea* en 1988. Tavira desconstruye el mito y la tragedia partiendo del texto de Kleist, *Pentisilea* (1806-1808), pero revisa las distintas versiones de la relación entre Pentisilea y Aquiles.

Otra vertiente importante del teatro mexicano actual son las obras históricas vistas desde otros ángulos. *Lo que cala son los filos* del autor y director Mauricio Jiménez, muestra Tecnochtitlan como un testigo del andar español. Esta pieza fue presentada en el *Festival mundial teatro de las naciones*, Chile (1992), aunque fue estrenada en 1988. Están presentes en su estructuración tanto líneas artodianas como brechtianas. En 1995 se realizó, en una pequeña sala en Coayacán, un ciclo de teatro clandestino, sin difusión en la prensa, que tenía como tema la realidad inmediata, urgente. La obra más popular del ciclo fue *Todos somos Marco*, que recibía su nombre del subcomandante del Ejército Popular Zapatista de Liberación Nacional. Se trataba del conflicto de Chiapas, que polariza a los Mexicanos.

IV Conclusiones

Después de realizar este recorrido quedan muchas cosas en el aire, pero hay al menos tres que pueden puntualizarse:

- La relación directa que existe entre contextos, discursos y producción teatral. Relación facilitada o determinada por la emisión y recepción simultánea que caracteriza al espectáculo, pues sabemos que el teatro como literatura goza de un distanciamiento en el tiempo y en el espacio.

- La permeabilización de las fronteras en un mundo cada vez más comunicado en las diversas áreas, inclusive en la del teatro (Festivales y Congresos surgen en diferentes países), permite que las prácticas surgidas en un país, si los contextos son similares, no disten significativamente de las realizadas en otro. Rápidamente los distintos países han incorporado los nuevos lenguajes surgidos en los 80.

- El carácter transitorio de cualquier postulado. Lo que estética o socialmente en un minuto determinado parece irrefutable, en otro es desestimado o rechazado. Los cortes, que hemos hecho, en la diacronía del espectáculo teatral, demuestran una vez más que la "verdad" depende del referencial.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ADAME, D. (ed) *Memorias del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. México: INBA, 1992.
- ALMEIDA PRADO, D. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BADER, W. (ed) *Brecht no Brasil*. R.J.: Paz e Terra, 1987.
- BERENGUER, A. (ed) *Teatro. Teatro y América*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1992.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FRISCHMANN. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA, 1990.
- GARCÍA, S. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GIELLA, Miguel. *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- JAMESON, *Ensayos sobre el posmodernismo*. Argentina: Imago, 1992.
- MEYRAN, D. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*. México: Citru, 1993.
- PEIXOTO, F. (ed) *Teatro em movimento*. São Paulo: Humanismo, 1989.
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSTER Y ROJAS. *De la Colonia a la Postmodernidad*. Buenos Aires: Galerna y IITCTL, 1992.
- SILVA, A. *Oficina do teatro ao tea-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VALJALO E DÍAZ. (eds) *Teatro chileno*. Madrid: La Frontera, 1986.
- VIDAL, H. Y OTROS. *Teatro chileno de la crisis institucional*. Minnesota: Céneca, 1982.

Revistas²

- American Theatre Review*. Kansas, Center Latinoamerican Studies.
- Apuntes*. Santiago, Universidad Católica.
- Celcit*. Buenos Aires, Celcit.
- Conjunto*. La Habana, Casa de las Américas.

La Maga, Argentina, Imp. Buenos Aires.

La escena latinoamericana. México, Universidad Iberoamericana.

Máscara. São Paulo, Máscara.

Palco e Plateia. São Paulo, Máscara.

Revista del FIT. Belo Horizonte, Prefeitura de B.H.

Revista del teatro La Candelaria, Colombia, Ed. Colombia.

Tablas. La Habana, Ministerio de Cultura.

Teatro 2. Buenos Aires, San Martín.

Producciones de circulación limitada

Céneca, Serie de Producciones sobre teatro. Santiago.³

Notas

¹ FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional en *Tendências e Impasses. O Feminismo como crítica da cultura*. Rio Janeiro: Rocco, 1994, p. 99.

² Trabajé con más de un número en cada tipo de Revista.

³ Céneca tiene una producción bastante amplia sobre teatro chileno de sala y popular. Utilicé gran parte de ese material para este trabajo. Esta producción ha sido publicada en diferentes años.