


# perspectiva

NUEVO BOLETIN DE LA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNAM  
TERCERA EPOCA □ AÑO 1 □ SEPTIEMBRE DE 1980 □ NUMERO 3



## EL ITINERARIO DE LOS PASOS PERDIDOS

Raymundo Ramos

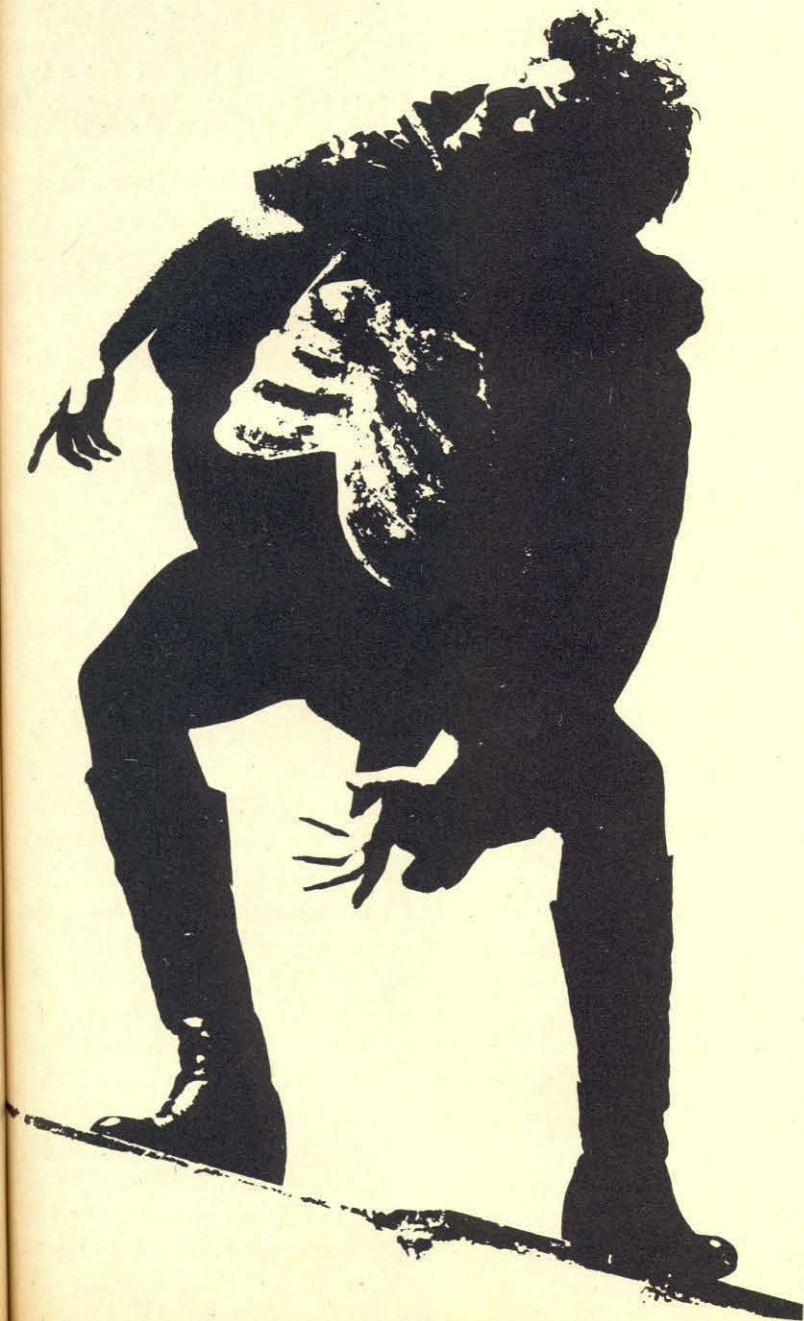
El mío fue — como el del personaje de Carpentier — un encuentro trivial, “en cierto modo, como son, aparentemente todos los encuentros cuyo verdadero significado sólo se revelará más tarde, en el tejido de sus

implicaciones...” Hoy, para mí, es más tarde, y estas notas escritas de prisa — porque además es la única manera de escribir — son el tejido de sus (de mis) implicaciones. Alejo Carpentier ha muerto en este ochenta que por llevarse a alguien se ha llevado a Erich Fromm, a Roland Barthes, a Jean-Paul Sartre, a nuestro Agustín Yáñez... ¿y a quién más en los meandros del futuro que tal vez puedan contemplarse — en planta — desde las bambalinas azules del cielo? Mientras escribo escucho la noticia: acaba de morir Henry Miller. (continúa)



# TEATRO INDEPENDIENTE EN AMÉRICA LATINA

Blanca Trujillo



No podría hacerse referencia a un hecho cultural, artístico, político o económico sin tomar en cuenta, como premisa, su momento originario, las condiciones que permiten su desarrollo, su estancamiento, su posible disolución. De la misma manera, la concepción que la sustenta es un elemento más y de suma importancia que habrá de tomarse en cuenta para su cabal comprensión.

Al analizar el movimiento teatral independiente en un reducido pero representativo número de países latinoamericanos, vemos claramente impuesta esta necesidad, para no establecer un esquema de desarrollo homogéneo y lineal de los países en donde se originó y ha venido desarrollándose. Ya que si bien se trata de un movimiento de ruptura que tiene su fundamentación en el contexto social, político, económico e ideológico de toda América Latina, la estructura de la sociedad y el estado en cada país presentan características y diferencias específicas. Lo que exige y justifica el análisis histórico de cada una de estas sociedades, de su estructura y del modo de interrelación de sus instancias, dentro del cual cabe el análisis riguroso de la actividad teatral.

El teatro ha sufrido varios cambios, desde el teatro medieval realizado por los artesanos y los "cómicos de la lengua" (juglares, payasos, histriones) pasando por el teatro del actor cortesano de la sociedad feudal hasta llegar al sistema teatral burgués realizado por estrellas y divas. Pasa de ser una creación colectiva y sin sujeción al texto, a una creación individual, con un distanciamiento de lo que está ocurriendo en el escenario y el espectador, y donde hay una separación entre autor y actor.

Se va forjando así la imagen del autor de la gran sala a la italiana, de los teatros rococó que figuran en las columnas de espectáculos de los diarios y revistas como propiedad del príncipe, del señor o del empresario.

Esto es lo que ha venido ocurriendo en el teatro europeo, ¿pero qué es lo que sucede en América Latina? ¿Por qué se ha originado un movimiento que tiene como elemento propio la independencia?

Resultaría demasiado amplio en el análisis que debiéramos hacer para mostrar la formación de este movimiento que se ha denominado Teatro Independiente y que en última instancia viene a definir la validez para poder hablar de un teatro popu-



lar y no populista, de un nuevo teatro como resultado de una necesidad histórica social y teatral en particular.

Si bien las características antes anotadas podrían referirse a la actividad teatral europea con todo el afaso que esto implicó e implica, el hecho es que su incidencia y repercusión en América Latina desde la época del colonialismo ibérico hasta el imperialismo norteamericano nos conducen a afirmar que en América Latina no hay una tradición teatral.

De aquí, que hasta antes de la década de los sesenta en Colombia, por ejemplo, se tuviera como objetivo alcanzar el nivel del teatro europeo. La actividad teatral se reduce a las esporádicas giras de compañías españolas con un repertorio de autores clásicos y contemporáneos peninsulares: Benavente, Casona, Valle Inclán, Lorca. Hasta la presentación del "Segundo Festival de Teatro" en Bogotá se empieza a notar un cambio, hay la presentación de nuevos grupos y al lado de obras de autores europeos se incluyen obras latinoamericanas. Entre estas se encuentra la presentación por la Escuela Departamental de Teatro y Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali de "A la diestra de Dios Padre" adaptación del relato homónimo de Tomás Carrasquilla, escrita y montada por Enrique Buenaventura, Teatro Experimental del Distrito Especial de Bogotá con "El querido difunto" de Stanley Houghton; "El malentendido" de Camus y "La sogá" de O'Neill. Se trata de pequeñas variantes y como intento de ampliar el trabajo que hasta entonces se venía observando en la dramaturgia internacional: Camus, O'Neill, Ionesco, Wilder, etc.

La misma situación se presenta en los países del cono sur. El teatro argentino impulsado por Leónidas Barletta, si bien tiene como directriz la idea de que "el teatro es el único arte que puede servir directamente la necesidad de vida espiritual del pueblo, sin embargo su preocupación central y hasta cierto punto válida es la calidad estética, de acuerdo al modelo de los grandes centros culturales europeos o del Nueva York naciente". Los grupos que se formarán y trabajarán de acuerdo a esta idea son entre muchos otros: "La Cortina" creado por Mari Bernardo y Alberto Valle, "Teatro Libre Evaristo Cardiego" con Eugenio Filiperi, "Nuevo Teatro", creado por Alejandro Boero, Pedro Arqui, Carlos Randolf entre otros.



En Uruguay el teatro criollo realizado por malabaristas, trapeceistas y payasos, existente hasta antes del surgimiento del teatro nacional es influido por las corrientes europeas que desembarcan en Montevideo.

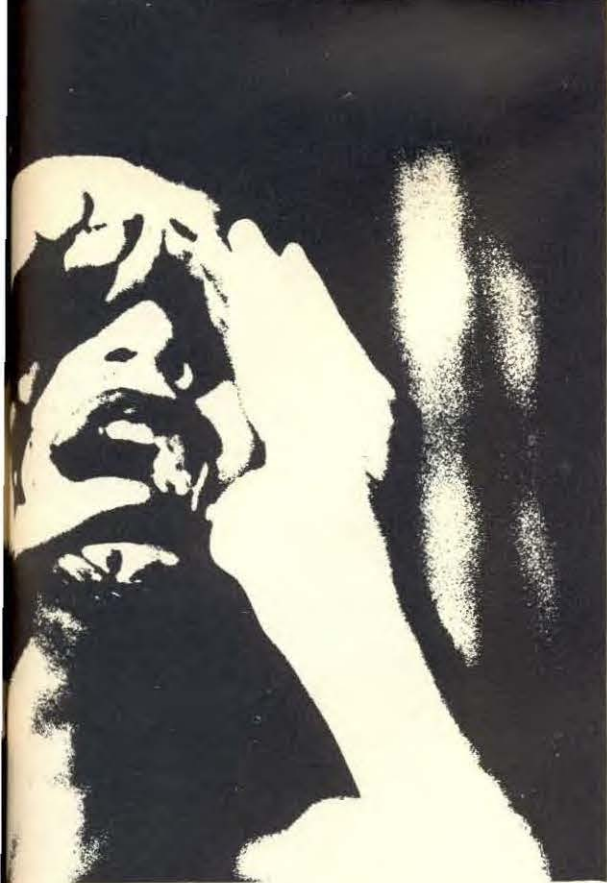
A principios de siglo se sucede un cambio en el teatro, esta vez se trata de un cambio en todo el sistema teatral. Los trabajos teóricos y experimentales de Stanislavski, Reinhort, Meyerhold, Piscator, Brecht y Romain Rolland se dirigen a buscar nuevas posibilidades representativas, nuevos problemas en el hacer teatral, nuevas relaciones entre el autor, el actor y el público.

Es así que estos autores ejercerán una influencia en los planteamientos del nuevo teatro, pero además y esto es decisivo, es la búsqueda de autores latinoamericanos como el uruguayo Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Leónidas Barletta, la que define el sentido y la posibilidad de realizar un nuevo teatro, en el caso concreto de América Latina y que es el caso que aquí nos ocupa.

El movimiento teatral independiente nace en Argentina y en Uruguay, con un lustro de diferencia tan sólo entre ambos, sus planteamientos son comunes.

Los hechos que están en la base y que permitieron su origen y desarrollo han sido la llegada de la crisis de la estructura capitalista en 1929 que sirvió para poner en entredicho la estructura ideológica erigida por la clase ascendente en su momento de desarrollo y auge. La aparición del fascismo como propuesta orgánica a la impotencialidad del liberalismo ante la crisis y el avance de los pueblos. Viene entonces la ascensión del fascismo en





Europa, la provocación histórica que significó la guerra en España y la sustitución del nacional-reformismo por dictaduras en el sur del continente latinoamericano como la de Uriburu en la Argentina y la de Terra en el Uruguay. "Ahí nace precisamente el movimiento teatral independiente, en ambos márgenes del Río de la Plata. Y nace inserto en la vocación democrática de sus pueblos, como claramente antifascista, antidictatorial y solidario con la lucha del pueblo español"<sup>1</sup>.

En 1930 Leónidas Barletta funda el primer teatro independiente, el "Teatro del Pueblo" sus principios y propuestas encaminadas a una descomercialización de la cultura en general y a "reubicar" al teatro como fuente de enriquecimiento cultural de los pueblos, dan la pauta para la elaboración en 1937 del primer teatro independiente uruguayo. Dos finalidades orientaron a este grupo y a los que le van a seguir en el tiempo: a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, b) asegurar la independencia del arte teatral.

En Argentina se constituyen posteriormente grupos muy importantes dentro de este teatro comprometido como "Comedia Marplatense" ya desaparecido: "Libre Teatro Libre" (después Libre Teatro Libre Latinoamericano), uno de los grupos colectivos más importantes de América Latina, y cuya labor ha sido muy importante en el exterior. Presentan "El Rostro" en el Festival Internacional de Teatro (Caracas, Abril, Mayo, 1976) y en México "El Fin del Camino" obra elaborada en 1914. Dentro de la misma Argentina trabajan en la creación de un "Frente de Trabajadores de la Cultura".

En el Uruguay la década del cuarenta creó una

situación favorable en el desarrollo del teatro independiente; esta situación puede caracterizarse como: a) un nuevo flujo de prosperidad económica a instancias de la segunda guerra mundial; b) salida de la dictadura y retorno a la vida política electoral; c) presencia en Montevideo de figuras teatrales exiliadas como Margarita Xirgú; d) como consecuencia del enfrentamiento entre los gobiernos liberales uruguayos y el gobierno argentino de Perón. En estas condiciones se funda la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, al mismo tiempo que la Comedia Nacional, subvencionada por el Estado.

Los principios que sustentan la actividad de los teatros confederados son 1) independencia de la sujeción comercial, de toda injerencia limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular y de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura; 2) teatro de arte; buscar por medio de la continua experimentación la elevación cultural, técnica e institucional; 3) teatro nacional; actuar de modo fermental sobre la comunidad mediante la temática y un lenguaje nacionales; 4) teatro popular: obtener la populización del teatro, entendiendo que un instrumento de cultura es la organización de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo; 5) organización manifestada democráticamente por el sistema de institución; 6) intercambio cultural; 7) militancia: los teatros independientes tratarán de crear en sus integrantes, la conciencia de hombres de su país y de su tiempo y el movimiento como tal luchará por la justicia, la libertad y la cultura.

El 1949 surge "El Galpón", uno de los grupos mayormente consolidados dentro de la actividad teatral independiente uruguayo. Su nombre se debe a la imagen del lugar que posteriormente será sala de teatro: la futura "Sala Mercedes" con capacidad para 169 espectadores. Sus integrantes se convirtieron en todo momento en la infraestructura necesaria para su construcción, sin dejar de realizar su práctica teatral con los ensayos de *Barranca Abajo* y *Los Héroes* de Bernard Shaw, con la cual se abriría la sala en 1951. Posteriormente se incluyen obras del repertorio universal: Chéjov, Brecht, Pirandello, junto a obras aportadas por el Seminario de Autores "Uno Dos Tres Montevideo", "Water 2000" de Hugo Bolón. Para 1962 "El Galpón" se plantea el objetivo de construir una nueva sala ubicada en la Avenida 18 de Julio,





la próxima "Sala 18" para 630 espectadores. Junto a este proyecto, "El Galpón" participa del momento de crisis que caracteriza a los años sesentas hasta la implantación de la dictadura. Así se llega a la representación de obras de M. Rosenca y "Tango" de Mrozek, en la Sala Mercedes; se estrena "Libertad, libertad" el 13 de junio de 1968. El 9 de enero se inaugura la "Sala 18" con "El Señor Puntilla y su Criado Matti" de Brecht, y que se ha de convertir en el centro vital para las organizaciones populares. Desfilan por el escenario textos como "El asesinato de Malcolm X" del uruguayo H. Conteris, "Fuenteovejuna" de Lope de Vega en adaptación de A. Lorreta y D. Vilar; nuevas versiones de "La irresistible ascensión de Arturo Ui" junto a Gorki, Florencio Sánchez, Shakespeare, Molière, Golgoni.

Para 1976 el teatro uruguayo está totalmente intervenido por la dictadura y ha sufrido la requisición de sus dos salas tras 27 años de actividad teatral. Se inicia la diáspora de sus integrantes uruguayos hacia Buenos Aires y Costa Rica reuniéndose posteriormente en México donde continúan desarrollando su labor teatral vinculada a la coyuntura del país uruguayo y en una actitud solidaria de política cultural dedicando en el año 1979 un mes a cada país en sus aspectos culturales, históricos y sociales.

Si bien el teatro independiente se originó en estos dos países, su desarrollo como movimiento, continuó y ha continuado a otros países como Brasil, Colombia, Chile y México. Con características particulares y comunes que orientan una metodología, una política teatral y una estrategia cultural

propia, podemos decir que su independencia está referida a dos influencias distorsionadoras de la función del teatro en la sociedad, cualquiera que ésta sea. En primer lugar se trata de la independencia respecto al empresario teatral, en segundo lugar (sin ser un orden de prioridad), independencia de los instrumentos de poder ideológico que marginan al teatro de su real inserción en los intereses populares. Esto enmarcado desde el punto de vista de la lucha de clases y no de las reivindicaciones individuales empresariales.

La búsqueda de este nuevo teatro en Brasil es posible ubicarlo a través del proceso constitutivo y práctico del "Teatro Arena"<sup>2</sup>, formado y dirigido por Augusto Boal en 1956. En este año el Arena inicia sus actividades con una etapa de producción que Boal denominó "realista", que significó un "no" al teatro convencional, el llamado buen teatro europeo que nada dice al público del Brasil. Presentan como opción obras nacionales e interpretaciones brasileñas, seleccionando en esta su primera etapa obras como: *Mice and Men* de Steinbeck, *Juno y el Pavo Real* de O'Casey, *The Knew What They Wanted* de Sidney Horvard, *Los Fusiles de la Madre Carrar* de Brecht. Para 1958 y siendo uno de los elementos necesarios para la creación de una dramaturgia nacional, se funda el "Seminario de Dramaturgia de San Pablo", donde por primera vez aparece el drama urbano y proletario: soborno en el futbol del interior, huelga contra los capitalistas, adulterio en un pueblito, condiciones de vida infrahumanas de los empleados del ferrocarril, cangaceiros y la consecuente aparición de vírgenes y diablos, etcétera. La primera obra presentada en este periodo fue *Ellos no Usan Smoking*, de G. Guarnieri, en cartel hasta el 59.

Hasta 1964 se observará la presentación de dramaturgos primerizos: Oduvaldo Viana Filho *Chapetuba F.C.*, Roberto Freire *Gente como nosotros*, Edy Lima *La Farsa de la Esposa Perfecta*, Augusto Boal *Revolución en América del Sur*, Flavio Miglacio *Pintado de Alegre*, Fransico de Assis *El Testamento del Cangaceiro*, Benedito Rui Bar *Fuego Frío*, entre otros.

Es la fase del nacionalismo político, del florecimiento del parque industrial de San Pablo, la fundación de Brasilia, la euforia de la valorización de lo nacional. En este momento nacen la Bossa Nova y el Cinema Novo. En 1963 se inicia la "nacionalización de los clásicos", se trata de la búsqueda de



un teatro universal que sin dejar de ser brasileño dejará de ser fotográfico. Se monta *La Mandrágora* de Maquiavelo, *El Novicio* de Martins Penna, *El Rey* de Lope de Vega, *Tartufo* de Molière y *El Inspector General* de Gogol. Se trata de insertarlas en el tiempo y lugar actuales ya que la nacionalización se iba realizando teniendo en cuenta los objetivos sociales del momento. La última etapa fue la producción musical, con la presentación de cantantes y músicos bajo la denominación genérica de "Bossa Arena", siendo el más importante *Arena Canta Zumbi* de Guarnieri y Boal, con música de Edu Lobo. Este desarrollo teatral es interrumpido por la dictadura, pero lo continúa el movimiento "Teatro al Encuentro del Pueblo" con su "Teatro callejero" dirigido por Otto Buchshaum realizan la "Primera Confraternización Nacional de Teatro de Rua" en donde el grupo "Acción Teatral" de Belo Horizonte presenta *Responda José*<sup>3</sup>.

En Colombia se empieza a plantear y desarrollar formalmente este nuevo teatro hasta 1970<sup>4</sup>. Bogotá y Cali son hasta el momento del ascenso cultural revolucionario los polos del desarrollo de este nuevo teatro.

Si bien los primeros intentos se remontan a la creación del teatro "Búho" por Santiago García y Fausto Cabrera en 1958 y disuelto en 1961 con el montaje de *Los Fusiles de la madre Carrar* y con obras de O'Neil, Adamov, Ionesco, P. Weiss, etc. La presentación de *Galileo Galilei* de Brecht, por el grupo de la Universidad Nacional origina un enfrentamiento que conducirá a la construcción de la Casa de la Cultura por Santiago García y Carlos José Reyes. A partir de 1967 se efectúan jornadas de intelectuales y obreros en la casa de la Cultura donde se incluían sesiones de teatro, cine, recitales, conferencias y conciertos.

Se promovían discusiones ordenadas sobre los problemas estéticos y sobre las relaciones del arte con la situación social del país. Se orienta la actividad teatral hacia la investigación de la historia nacional, desembocando por esta vía en la metodología de la creación colectiva. En Cali Enrique Buenaventura lleva a cabo un proyecto similar y funda un grupo que en el festival de 1958 participó con la adaptación del relato de Tomás Carrasquilla: *A la diestra de Dios Padre*. Su proceso de formación y desarrollo es coherente al de Bogotá.

De 1965 a 1975 la nota característica del nuevo teatro va a ser un teatro comprometido todavía in-



completo, experimental y que como tal resulta ser todavía un teatro agitacional e inexperto. Para comprenderlo habría que ubicarlo en el contexto de un periodo del proceso histórico y estético. De este periodo son representativas las presentaciones de obras como *Las Bananeras* montada por el "Teatro Acción" dirigido por Jaime Barbini; en 1971 el teatro "La Mama" presenta *El Abejón Mano* basada en relatos de Arturo Alape sobre la guerrilla de las FARG, mientras el grupo *La Candelaria* de la Casa de la Cultura, dirigido por Santiago García junto con Enrique Buenaventura presenta *Nosotros los comunes* y más tarde *La Ciudad Dorada* sobre el desplazamiento de las familias campesinas hacia las ciudades, acosadas por la violencia anti-popular de los años cincuenta. Análogo trabajo dirigido y teorizado por Enrique Buenaventura desarrolla el TEC (Teatro Experimental de Cali) el cual monta *La denuncia* en 1974. Por su lado el "Teatro Libre de Bogotá" representa *La verdadera historia de Milcíades García*, el TPB (Teatro Popular Bogotá) se une a este momento con la representación de *Toma tu lanza Sintana* y con *I took Panamá* bajo la dirección de Jorge Alf Triana.

En 1975 el nuevo teatro va dejando la fase agitacional y propuesta para entrar en los niveles adecuados a su naturaleza estética. En los monólogos y los diálogos se reduce poco a poco la oratoria del estudiante apenas proletarizado que deja en el espectador la desazón de la mentira edificante. "Los parlamentos recuperan en otros contextos su potencialidad significativa y parafraseadora de la acción ideal de los hombres." De esta madurez son reveladores los trabajos de Enrique Buenaventura





con un nuevo planteamiento en la adaptación de *A la diestra de Dios Padre*.

El desarrollo del nuevo teatro colombiano es cualitativo y cuantitativo. La Corporación Colombiana de Teatro fundada en 1970 congrega en 1975 a setenta agrupaciones que suman alrededor de seiscientas personas vinculadas al trabajo escénico. A esta altura es posible observar cómo un rechazo producido por la cultura oficial responden los trabajadores teatrales que son una parte del grado de la organización que han alcanzado las organizaciones obreras y culturales desde los pequeños centros culturales autónomos y sus contactos con la clase obrera, enseguida las relaciones a escala continental, ahora la entidad gremial de activa presencia y un poder de difusión en la cultura nacional y con la presencia de un público cada vez más numeroso. La inexistencia de una teorización

### **pago de regalías**

Las personas que no han cobrado derechos de autor o regalías de libros editados por la Facultad de Filosofía y Letras, pueden pasar a la Distribuidora de Libros de la UNAM: Porto Alegre No. 260, San Andrés Tepepilco, con la Dra. Navarro, para realizar los trámites de cobranza.

hacia el aspecto creativo del teatro que por momentos pareció amenazar al nuevo teatro colombiano por ahora empieza a hacerse a un lado para dar paso a nuevas propuestas como es la incorporación de la semiótica en los estudios teatrales, el estudio de la Proxemia y de la Kinesis.

En México podemos decir que la búsqueda de este nuevo teatro es muy incipiente. Los primeros intentos se remontan a mediados de la década del sesenta. Después se ha observado un descenso. Representativo de esta etapa es la experiencia de Carlos Jiménez del grupo "Rajatabla" que en el Foro Isabelino forma CLETA como primer intento de organización de teatro independiente; los intentos del grupo "Zumbón" con *Anastas o el origen de la constitución*, trabajo que es considerado por los integrantes del grupo como parte del desarrollo teatral y algunos otros más. Por ahora algunos de los grupos que intentan hacer este teatro independiente se encuentran unidos a los proyectos de una Coordinadora Nacional de Teatro, que lo mismo agrupa a actores profesionales, que estudiantes y grupos independientes. Entre los grupos que pretenden realizar este teatro independiente se encuentra "Triángulo" dirigido por Carlos Converso, "La Chispa" dirigido por Paco Jiménez, "Laboratorio de Teatro" dirigido por Carlos Paradavé, "Contratante". Organización CLETA "Zumbón" dirigido por Enrique Ballesté y el grupo "Circo, Maroma y Teatro" entre otros.

El movimiento teatral independiente iniciado en Argentina y el Uruguay ha ampliado su desarrollo al resto de América Latina erigiéndose vanguardia artística y cultural, como parte de un proyecto común pero con posibilidades de desarrollo propio, característica que no habrá de perderse de vista.

### Referencias bibliográficas:

1. Rubén Yáñez, *El Galpón a la hoguera* (ensayo)
2. Augusto Boal, *Teatro del oprimido, Teoría y Práctica I*, México Ed. Nueva Imagen, 1980.
3. Teresinha Pereira, "Entrevista a Otto Buchsbaum: teatro de Encontro ao Povo", *Conjunto*, número 30, octubre-diciembre, 1976.
4. Jaime Mejía Duque, "El Nuevo Teatro en Colombia (1960-1975)". *Revista Cambio*, México, 1976.