JUAN VILLEGAS

HISTORIA MULTICULTURAL DEL TEATRO

y las teatralidades en América Latina

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM FELICITAS SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COLECCIÓN TEATROLOGÍA
Dirigida por Osvaldo Pellettieri

GALERNA

JUAN VILLEGAS es profesor e investigador del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Irvine, donde enseña desde 1965. Ha sido Jefe de Departamento de la citada Universidad (1973-1976 y 1987-1994). Es fundador y director de *Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* y director del Irvine Hispanic Theater Research Group (IHTRG).

Por sus investigaciones sobre teoría del teatro y teatro latinoamericano recibió los premios internacionales Ollantay (CELCIT) de Venezuela (1990) y Armando Discépolo (GETEA) de Argentina (1996).

Es autor de *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982), *Nueva interpretación del texto dramático* (1982), *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988), *Para un modelo de historia del teatro* (1997), y *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000), entre otros.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	03	17

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

792.09
V732
ART

Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cód/ 114952

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Juan Villegas

Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Colección Teatrología
Dirigida por Osvaldo Pellettieri

Galerna

Villegas, Juan
Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina - 1ª ed. - Buenos Aires : Galerna, 2005.
328 p. ; 22x15 cm.

ISBN 950-556-476-7

1. Historia del Teatro. I. Título
CDD 792.09

Tirada de esta edición: 1.000 ejemplares.

ISBN: 950-556-476-7

©2005, Editorial Galerna
Lambaré 893, Buenos Aires, Argentina

©2005, Juan Villegas

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Este libro se termino de imprimir en el mes de agosto de 2005 en los Talleres Gráficos DEL srl tel.: 4222-2121 / 4777-9177.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o trasmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor y/o autor.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Agradecimientos a

Osvaldo Pellettieri por su insistencia
Rosa Ileana Boudet, por su amistad y buena voluntad
Francisca Villegas, por su compañía y afición al teatro
Patricia Villegas, por su dedicación y ayuda
Analola Santana, por sus preguntas
Pepe Bablé, por sus invitaciones

los dramaturgos, directores actores y gente de teatro con los que he compartido en festivales o después de las funciones, por su conversación, entusiasmo y admirable dedicación

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

COLECCIÓN TEATROLOGÍA

Director:
Osvaldo Pellettieri
(UBA-CONICET)

CONSEJO EDITOR

Mirta Arlt (Universidad de Buenos Aires)
Marco De Marinis (Università di Bologna)
David William Foster (Arizona State University)
Karl Kohut (Katholische Universität Eichstätt)
David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán)
Jorge Lavelli
Mario A. Rojas (The Catholic University of America)
† José Varela (University of Alberta)
George Woodyard (University of Kansas)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Confesiones de un historiador arrepentido

La lectura de esta escena del drama deber ser pensada en términos de la antigua teatralidad de la confesión de la Iglesia Católica: el sacerdote en el confesionario, no identificado por el confesante ni visto por los feligreses, una tela negra cubre la entrada del mismo, el confesando, de rodillas a un lado del confesionario, vislumbra en las sombras el perfil del sacerdote oscurecido por la tela negra que cubre la ventanilla.

- (Con voz difícil de escuchar y tono compungido.) Padre, confieso que he pecado
- (Voz gruesa, con cierto eco, matiz de acento extranjero y tono autoritario.) ¿Qué pecado has cometido, hijo?
- (La voz se hace más humilde y parece que inclina la cabeza de modo que suena como si hablara contra el pecho.) En un momento de ambición, debilidad y ceguera, padre, escribí una historia del teatro.
- Es pecado, pero venial. Hay otras historias del teatro. Hay otros que lo hicieron (con tono alegre, como si sonriera) y algunos viven felices y se han ganado el reino de los cielos.
- (Con tono más perentorio, como si quisiera que el oyente en las sombras entendiera su preocupación.) Padre, acabo de terminar y voy a publicar una **historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**
- (Levanta la voz, y, con energía, afirma) Ese sí es un pecado capital. (Apocalíptico.) Serás condenado a pagar tu pecado en la tierra y hasta el resto de tus días. Cuando mueras, voces terrenales y celestiales, ex-amigos y enemigos, maldecirán tu nombre.
- (Resignado.) Ojalá esperen hasta que muera...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Palabras preliminares: de utopías y realidades

Por muchos años, en varios libros y numerosos ensayos he venido desarrollando los fundamentos de un modelo para la re-escritura de la historia del teatro. En esos trabajos buscaba mostrar la insuficiencia de los modelos existentes y que la apropiación de modelos y términos fundados principalmente en textos de la alta cultura de Occidente contribuían a legitimar textos asociables a dicha cultura. Por consiguiente, justificaban la exclusión de textos que no coincidían con los cánones sustentadores de esa cultura, tendían a prescindir de los contextos específicos de las producciones teatrales y su función dentro de los proyectos nacionales de los distintos países.

Con respecto al teatro latinoamericano, mi proyecto comenzó con *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1998), y varios ensayos en los que, junto con hacer evidente las raíces ideológicas de los discursos críticos y su dependencia del canon europeizado, proponía la necesidad de nuevos modelos y nuevos cánones para la interpretación de los textos teatrales, cuya función sería aprehender las especificidades de los discursos latinoamericanos.

En *Para un modelo de historia del teatro* (1992) propuse una estrategia que aspiraba a enfatizar la especificidad y función pragmática de los discursos teatrales, hacer evidente la pluralidad de discursos coexistentes en cada momento histórico, y que, en los textos de la "alta cultura", los procedimientos técnicos constituían modos de legitimación estética. Intenté mostrar que los discursos teatrales cumplían una función dentro del conflicto de poderes fundadores de los proyectos políticos en distintas instancias de la historia. Amplié el planteamiento de *Ideología y discurso crítico...* en cuanto propu-

se que el punto de partida de la periodización en la historia del teatro debiera ser los productores de los discursos. En este libro apliqué el modelo a un período del teatro chileno. Durante estos años bosquejé algunas de las líneas prácticas: movimientos, conceptos, tendencias transnacionales, diferencias nacionales.

La conciencia de que el teatro no era sólo texto dramático me llevó, dentro de los límites prácticos de vivir en un país, a tratar de ver el mayor número posible de espectáculos, tanto en las visitas a varios países como asistiendo a festivales nacionales e internacionales de teatro. Estos tenían la ventaja de permitirme ver numerosas espectáculos, de distintos países, en pocos días. A la vez, traté de obtener videos de espectáculos teatrales que, dentro de sus limitaciones, permitían estudiar las puestas. Afortunadamente, muchos directores permitieron grabar en video sus presentaciones y otros me facilitaron copias de sus propias grabaciones. El objetivo era enriquecer el *corpus* referencial de una posible historia. Este énfasis en "ver" teatro y analizar videos de espectáculos me hizo evidente la necesidad de enfatizar su dimensión visual y sus relaciones con otras prácticas visuales y escénicas. Las reflexiones sobre la visualidad del teatro, me llevaron a trabajar esta dimensión en profundidad en *De la interpretación del teatro como construcción visual*. La práctica del estudio de lo visual me convenció de que los videos eran un excelente instrumento para el análisis de espectáculos individuales, pero que, sin embargo, aumentaban considerablemente los factores que había postulado como claves en la propuesta de la escritura de la historia de la historia. Uno de esos factores fue la mayor interdependencia entre el teatro y las otras prácticas culturales, escénicas y visuales. Esta interrelación me motivó para analizar la cultura como discurso pragmático que llevara cabo una síntesis de las interrelaciones entre cultura como discurso y planteó la posibilidad de que la columna vertebral de una historia de la cultura y del teatro fuesen los desplazamientos de poder de los sectores productores de cultura y asumir sus consecuencias y efectos en el supuesto básico: América Latina como pluralidad cultural. Sin embargo, aunque había bosquejado muchas veces un posible esquema de una historia del teatro latinoamericano, lo postergaba porque estaba convencido de la imposibilidad de hacerlo sin un equipo de trabajo.

Afortunadamente, en 1993, Hernán Vidal, de la Universidad de Minnesota, me llamó para contribuir con un pequeño volumen a una

colección que estaban inaugurando en un consorcio de la Universidad de Minnesota con Ediciones del Ortho, en España. El desafío era elegir un tema clave para entender un aspecto de la cultura de América Latina. El proyecto, cuyo resultado fue *Pragmática de las culturas de América Latina*, me forzó a clarificar las relaciones entre cultura y poder, la importancia de los sectores productores de cultura y sus proyectos nacionales, sociales, políticos y culturales, y el impacto de los modelos europeos en la mirada del latinoamericano enraizado en la cultura europea.[1]

A estos libros se unen ensayos y ponencias sobre los mismos temas, amplificaciones de algunos de los planteamientos y aplicaciones a espacios limitados. Aunque en todos los casos, analizaba textos o situaciones para demostrar mis afirmaciones, faltaba la escritura de la historia en sí, en la cual el énfasis no estuviese en la conformación del modelo sino en su aplicación práctica y una visión diacrónica de las producciones teatrales de América Latina.

La escritura de este libro confirmó mi planteamiento de hace varios años: el modelo elaborado en teoría es una utopía que requiere de una serie de especialistas en historia de América Latina, de la historia específica de cada país, de las culturas de América Latina, de los textos dramáticos, de los textos teatrales, de las culturas de Europa y de la tradiciones culturales de Occidente, la historia de América Latina, las historias y las políticas culturales de los distintos países, de las artes escénicas, las artes plásticas y para los tiempos modernos la historia del cine, la televisión. Pese a su carácter utópico, sin embargo, el modelo podía servir de guía coherente para proponer una interpretación de la cultura de América Latina y la inserción del teatro dentro del proceso.

Esta *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* ha sido un largo proyecto, vacilante, que en muchísimas ocasiones estuve a punto de abandonar por el sinfín de decisiones que me dejaban insatisfecho.

Aceptar los principios del modelo y la necesidad de desarrollar la historia en no más de trescientas páginas implicaba limitar los factores posibles de desarrollar para poder demostrar la hipótesis, y seleccionar los autores y espectáculos. En este libro en vez de enfatizar lo teórico o la aplicación estricta del modelo, a partir de los principios

[1] Una síntesis del modelo como ideal lo desarrollé en Villegas, 2001.

desarrollados en los libros anteriores, intento captar las tendencias generales y su demostración con el análisis o comentario de, relativamente, unos pocos textos de cada tendencia. Por lo tanto, su objetivo clave es mostrar las tendencias más significativas de la historia de los discursos teatrales y las teatralidades en América Latina desde los supuestos teóricos. El objetivo no es demostrar la validez práctica del modelo teórico. El modelo ha constituido una guía, pero no una camisa de fuerza.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 1
Algunos fundamentos teóricos

En este capítulo expondremos algunos de los términos que usaremos con frecuencia y la descripción del modelo que funda la historia que propondremos en los capítulos siguientes.

1. Los conceptos

1.1. El teatro como discurso

En libros y ensayos anteriores hemos propuesto la necesidad de re-definir el objeto teatro, tanto por razones culturales como estéticas y políticas. Hemos sugerido que el concepto tradicional de "teatro" ha contribuido a la exclusión de importantes prácticas escénicas, de discursos teatrales que no coinciden con el canon y que, a la vez, ha sido un factor importante en la exclusión de prácticas teatrales latinoamericanas de las historias del teatro que aspiran a ser "mundiales" y "transnacionales".

Entendemos el teatro como un discurso. Es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores. Hemos agregado que el discurso teatral utiliza los códigos con posibilidad legitimadora en el espacio cultural de sus espectadores potenciales.

1.2. El concepto de sistema cultural

Entendemos cultura como un sistema semiótico plurisígnico por medio del cual los participantes de un sistema social establecen comunicación, construyen un sistema de valores y establecen una tradición de valores sociales y culturales. En *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, señalamos dos dimensiones en el sistema. En la primera, el sistema es *práctica social* con la cual funciona una colectividad; en la segunda, el sistema cultural es una *construcción discursiva* de la práctica social. Esta última constituye realmente un *discurso cultural* en cuanto es una construcción lingüística e ideológica del sujeto definidor. Es decir, es una *narrativa* construida sobre la base de una práctica social, mediatizada por los códigos del emisor del discurso.

Es importante insistir en que la "cultura" como práctica social supone un sistema dinámico. Este dinamismo emerge de las transformaciones del propio sistema, de los desplazamientos y cambios de los sistemas con los cuales entra en contacto y las alteraciones en las relaciones de poder de los participantes en el sistema. El discurso cultural se altera por los cambios de las prácticas culturales o por las transformaciones del sistema cultural al que pertenecen los definidores de la cultura. La cultura como discurso cultural se configura en una continua relación de conflictividad de poderes en busca de hegemonía o como consecuencia de las reacciones frente a las tendencias hegemonizantes de grupos dentro de la sociedad.

Esta concepción de la cultura como sistema semiótico obliga a entender a América Latina como una pluralidad de macrosistemas y minisistemas culturales, relacionados entre sí, en continua transformación de hegemonía y marginalidad fundada en la conflictividad de poderes políticos, culturales y económicos. Proponemos que en un determinado momento histórico coexisten varios sistemas culturales, de los cuales algunos tienen la capacidad de imponerse como dominantes y otros quedan como marginales o subyugados. Esta distribución se vincula con las asociaciones e interdependencias con los poderes políticos y culturales de los practicantes del sistema cultural. El entender la cultura como coexistencia de sistemas culturales obliga a considerar los diferentes factores y ritmos de transformación en cada sistema y sus consecuencias para la periodización de las historias de las culturas.

Nuestro punto de partida es que las prácticas culturales son medios de comunicación, codificadas de acuerdo con los códigos específicos dentro del contexto cultural en el cual se producen. Uno de los supuestos claves es que cada práctica cultural involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje. Desde esta perspectiva, tanto un discurso teatral como otras prácticas escénicas y culturales corresponden a procesos de comunicación instrumentalizados por los productores, en los cuales los códigos utilizados varían de acuerdo con la cultura legitimada en los sectores culturales correspondientes. Este proceso de instrumentalización requiere, a la vez, que los agentes del sistema cultural proporcionen los códigos "correctos" para descifrar los signos de acuerdo con la ideología y los proyectos políticos y culturales del sistema emisor de los discursos.

1.3. Competencia cultural/competencia teatral

El concepto de discursos teatrales como medios de comunicación y del sistema cultural como sistema de signos enfatiza la competencia del practicante con los signos utilizados en el proceso de comunicación. Entenderemos la competencia cultural como la familiaridad del utilizador y descifrador de signos de un sistema cultural con los signos del mismo y su habilidad para descifrarlos adecuadamente dentro del contexto de la emisión. En un sistema comunicativo es indispensable la familiarización de los participantes con los signos y su posibilidad de descodificarlos.[2] La competencia teatral implica la familiarización con los códigos teatrales y estéticos dentro del sistema cultural y teatral.

Para el caso de la historia del teatro las competencias culturales y teatrales varían de acuerdo con las relaciones de producción y consumo de los discursos teatrales. Un discurso producido para los sectores culturales fundados en la cultura centro-europea supone la familiarización con los códigos y la tradición teatral de ese sector. Precisamente la gran renovación del teatro latinoamericano de los años treinta y cuarenta incluyó un proceso de preparación del espectador dentro de la competencia teatral europeizante.

De mucha importancia para la historia del teatro es el supuesto de que los objetos culturales comunican imaginarios sociales que

[2] Más sobre este tema en el Capítulo 2 de Villegas, 2000.

validan imágenes del mundo y sistemas de valores funcionales a los intereses del productor.

1.4. La teatralidad, las teatralidades sociales y los sistemas de referencia visual

Hemos propuesto en ensayos y libros anteriores la necesidad de nuevas estrategias en las cuales los conceptos de "teatralidad" y "teatralidades" constituyan una clave del análisis del texto teatral y un punto de referencia para la periodización en la historia del teatro.[3] Dentro de la variedad de aspectos que la estrategia requiere, en esta historia queremos enfatizar la existencia de sistemas de teatralidades legitimadas que sirven de referentes a una pluralidad de prácticas escénicas y visuales. El punto de partida son los conceptos de teatralidad, teatralidad social, teatralidad social legitimada y teatralidad estéticamente legitimada.

Entendemos "teatralidad" como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como *práctica social* constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como *construcción cultural* constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan. Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos. La vida cotidiana es una sucesión de actos performativos cuyos receptores —otros participantes en la vida social— requieren de la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan.

Entendemos por "teatralidad social" el conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad. Por lo tanto, es una construcción que incluye numerosas categorías. Dentro de un sistema o subsistema cultural existe una pluralidad de sistemas o subsistemas

[3] Ver Villegas, 2000, especialmente Capítulo 3, "La teatralidad y la historia de la cultura".

de teatralidad, tales como la "teatralidad política", "teatralidad pedagógica", "teatralidad deportiva", "teatralidad religiosa", etc. Cada una corresponde a sistemas de signos empleados en estas actividades por los practicantes del sistema. En cada una de ellas, hay teatralidades legitimadas y no legitimadas, es decir, aceptables o no aceptables por los sustentadores del poder social o cultural. Las teatralidades sociales legitimadas del pasado se conservan en los productos culturales y, en especial, en las representaciones visuales de cada cultura (vasijas, bajorrelieves, ilustraciones de libros, pintura, murales, diseños de ciudades, esculturas, retratos, fotografía, cine, televisión, marketing), algunas de las cuales son consideradas estéticas o artísticas dentro del sistema cultural del sector social. Estas representaciones, sin embargo, no deben ser vistas como reproducciones de la "realidad" sino como construcciones intencionadas por parte del productor, portadoras de mensajes, que usan las imágenes sociales, legitimadas, social y culturalmente, para su empleo por las prácticas "artísticas" en cada momento histórico. Con frecuencia, la visión que tenemos de las "realidades" es mediatizada por el arte y las lecturas que el arte de su tiempo impuso de la realidad. Al sistema de imágenes dominantes lo consideramos la teatralidad estéticamente legitimada. Esta teatralidad legitimada se constituye por una recurrencia de imágenes, referentes preferidos —reales o artísticos—, la utilización de ciertas tecnologías y una ideología e imaginario social que dan sentido a la selección de imágenes de acuerdo con destinatarios específicos. La teatralidad legitimada implica, con frecuencia, una competencia cultural específica del destinatario o espectador. Cada sistema de teatralidad se funda en ideologías e imaginarios sociales de los sectores productores de los discursos y son funcionales al mensaje que quieren comunicar a sus potenciales destinatarios o espectadores. Una teatralidad social estéticamente legitimada puede constituirse en la teatralidad definitoria de las prácticas artísticas del sector cultural y funciona como sistema de referencias legitimador de comportamientos sociales y representaciones estéticas.

En términos prácticos, los cambios en las teatralidades y discursos teatrales de la hegemonía cultural determinan cambios en las teatralidades y los discursos teatrales de las culturas marginales. A su vez, las hegemonías culturales se apropian y reutilizan rasgos de las marginales. Nuestra hipótesis de trabajo es que las historias

no son paralelas y que hay imbricaciones, procesos de apropiación de códigos y modos de representación de unos sistemas en otros, pero que la periodización de la historia de la hegemonía no necesariamente se reproduce en el ritmo de cambios en la historia de los sectores culturales de las marginalidades.

1.5. Prácticas escénicas, texto dramático, texto teatral, texto espectacular

El concepto de teatralidad social conduce hacia la caracterización de ciertas prácticas, algunas de las cuales son "artísticas", cuyo rasgo específico sería el haber sido producidas con la intencionalidad de constituir objetos estéticos. A las actividades generales de escenificar, sin consideración de su intencionalidad estética, las denominaremos *prácticas escénicas*. Proponemos que cada una de estas prácticas, sin embargo, posee códigos específicos con su propio significado social, sus instancias y espacios de legitimación. Desde esta perspectiva, es posible hablar, por ejemplo, de prácticas escénicas correspondientes a las teatralidades sociales mencionadas anteriormente. Éstas poseen características que es necesario estudiar con estrategias que permitan aprehender las semejanzas y las diferencias para construir la teatralidad social de un momento histórico. En consecuencia, "teatro" en el sentido dominante en Occidente es una práctica escénica, acotada, limitada.

Con la expresión *texto teatral* entendemos la práctica escénica que, fundada en textos dramáticos o no, construye un espectáculo de acuerdo con códigos estéticos legitimados en el sistema cultural respectivo. El texto teatral es una forma de discurso que, como otras prácticas escénicas, constituye un proceso de comunicación interdisciplinario y utilizador de la multiplicidad de signos asequibles o legitimados en su contexto histórico y cultural. En este proceso, el *texto dramático* puede entenderse como un tipo de discurso verbal que, con variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos —dialogado, tipos de estructura, virtud específica— cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado. El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral —posibilidad de representarse—. Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático no en cuanto a su materialidad sino como integrados en

un mundo que se configura en la imaginación del lector —el destinatario— fundado exclusivamente en signos lingüísticos. Por lo tanto, su recepción se produce por la lectura. El texto teatral y el texto dramático son entidades ontológicamente diferentes, a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos, y por lo tanto es legítimo su estudio como dos productos culturales diferenciados.[4] Con frecuencia usaremos la expresión *texto espectacular* como sinónimo de texto teatral, siguiendo en parte la tradición de la semiótica, aunque en ocasiones lo entenderemos como un acto acotado de una práctica escénica.

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

1.6. Concepto de performance

En actualidad, en algunos espacios académicos y teatrales, se ha puesto en vigencia el término "performance" como una expresión que puede incluir desde el teatro en sentido tradicional y las prácticas escénicas hasta lo que hemos denominado teatralidad y teatralidad social.

El término buscó un modo de sustituir la expresión "teatro" para incluir otras prácticas escénicas dentro de los estudios teatrales. Tal fue el caso de los estudios de las danzas y los ritos llevados a cabo por antropólogos, especialmente en Estados Unidos. Se entendió como el acto de representación en un escenario, aunque este escenario no fuese el tradicional del teatro a la italiana.[5] La expresión se usa con frecuencia para denominar prácticas escénicas próximas al "teatro" pero que incluyen elementos no tradicionales, con utilización de elementos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios. Los estudios sobre el teatro latino de los Estados Unidos y en otros sectores la entienden predominantemente como actuaciones de unipersonales, en general de mujeres, confesionales,

---

[4] De este modo, es legítimo el análisis del texto dramático en sí, como entidad autárquica, postular una teoría del análisis dramático —diferente del análisis del texto teatral— y establecer la especificidad del objeto y su recepción, como he desarrollado en *Nueva interpretación del texto dramático*.

[5] Ver Richard Schechner y Maru Schuman (1976), especialmente la tercera parte "Ritual and Performance in Everyday Life" y la quinta sección "Rites, Ceremonies, Performances".

con utilización de procedimientos de multimedia (Prieto, Arrizón). Sin embargo, hay quienes incluyen dentro de la calificación a los espectáculos e instalaciones de Guillermo Gómez-Peña. En este sentido, muchos investigadores consideran que en los últimos años el *performance* es el medio de expresión característico y definidor de los artistas militantes de las culturas marginadas en los Estados Unidos.

El concepto de "performance" se ha ampliado extraordinariamente, de modo que en la práctica, con frecuencia, parece referirse no sólo a lo que denominamos prácticas escénicas sino también a lo que llamamos teatralidades sociales (Pawlowski). Este es el caso, nos parece, de Javier Vidal, quien comienza la historia del "arte de la performance" en el período del Renacimiento y enfatiza la relación entre performance, pintura y otras formas. Vidal, a su vez, estudia las ceremonias públicas como formas performáticas, lo que nosotros denominamos teatralidad social, en su doble sentido de hacerse ver en el escenario social y éste como construcción cultural y acto performativo Para algunos ensayistas la expresión en su versión inglesa parece ser equivalente a puesta en escena o representación.

En este libro optamos por no utilizarla de modo sistemático porque, pese a su semejanza con "teatralidad" y "teatralidad social", en algunos casos, y "discursos teatrales" en otros, el énfasis en "performance" pudiera entenderse en el "actuar para" y no la diversidad de matices que involucran los términos que hemos caracterizado en el apartado anterior.[6]

Estas distinciones pueden ser especialmente significativas en la interpretación de textos y prácticas escénicas de los sectores culturales no hegemónicos, por cuanto permite establecer su función de acuerdo con su propio sistema cultural. Algunas de las prácticas escénicas de las culturas amerindias, por ejemplo, corresponden a discursos teatrales con función ritual, con integrada participación de los espectadores, en oposición a las formas teatrales posrenacentistas en las que el espectador es contemplador del espectáculo teatral. La misa católica, por ejemplo, es una práctica escénica ritual, cuyas transformaciones siempre son indicios de cambios significativos de la Iglesia Católica.

---

[6] Otras justificaciones en "Closing Remarks" (Villegas, 1994)

2. El modelo historia del teatro

2.1. El discurso "historia del teatro"

La re-escritura de la historia es un proceso constante, tanto por la transformación del objeto —los discursos teatrales—, como por las transformaciones de los códigos de los discursos críticos y los desplazamientos de intereses ideológicos y estéticos de los sujetos que escriben la historia. La re-escritura de la historia del teatro es un proceso continuo de intentos de sustituciones culturales y políticas. La conciencia de la necesidad de re-escribir la historia se ha acentuado en los últimos años. En parte, como consecuencia del emerger de nuevos grupos sociales en busca de una posición de poder y su necesidad de autoasignarse un espacio en la historia.

Entendemos la historia del teatro como una narrativa que, desde el sistema de valores del historiador, intenta dar cuenta de las producciones consideradas "teatrales" por el emisor del discurso. La historia, por lo tanto, constituye una selección de objetos culturales del pasado. El criterio de selección se funda en el sistema de valores sociales y estéticos del historiador.

Entender la historia como discurso supone aceptar su carácter de situado. Es decir, que corresponde a un discurso en un determinado momento histórico y dirigido, en principio, a lectores potenciales específicos. Desde esta perspectiva, la historia constituye siempre una toma de posición con respecto a la conflictividad de poderes y proyectos nacionales e internacionales en un determinado momento histórico.

El discurso histórico es una narrativa en la cual se destacan y ordenan acontecimientos que los productores del discurso consideran significativos. Estos acontecimientos constituyen hitos en la lectura del pasado por parte del grupo, validan su imaginario social y sirven de modelos de conducta para las futuras generaciones.

El destinatario del discurso histórico, dentro de la cultura de Occidente, espera "objetividad", una narración ceñida a la "verdad" de los hechos descritos —aunque estas condiciones no se logren— y un atenerse a códigos del modo de hacer historia (tipos de lenguaje, de documentación y demostraciones, selecciones de los episodios, etc.) dentro del sistema cultural respectivo. Los códigos del discurso histórico son "históricos", es decir, corresponden a sistemas culturales, los cuales cambian en las distintas instancias históricas. Los discursos

históricos son "modos" de escribir la "historia" según los modelos establecidos por el sistema cultural y la ideología y sistemas de preferencias de los practicantes de ese sistema cultural. Esta descripción implica que hay modos de escribir historia, convenciones o exigencias para su validez, que son propias de cada cultura (White).

La revisión crítica de la historia del teatro y la propuesta de nuevos modelos suponen la consideración de ciertos textos como los claves, representativos y sustentadores del modelo. De aquí que la selección del *corpus* se constituya, en el fondo, en el problema central de un modelo de historia del teatro.

La selección de los textos fundadores de la historia, en consecuencia, no es un proceso carente de significado político o social. La historia no es sino la selección de textos considerados significativos dentro de una tradición cultural. Posición que conduce a dejar fuera los textos no coincidentes o no aceptables para esa tradición. Superar esta dificultad supone cuestionar tanto el *corpus* del discurso crítico como el de los discursos teatrales. El discurso crítico, no consciente de sus propios fundamentos ideológicos ni de su dependencia cultural, ha producido una historia parcial, en la cual se han privilegiado textos estéticamente europeizantes e ideológicamente convenientes a los sectores sociales en el poder. Al mismo tiempo, ha dejado fuera enormes espacios de producción de textos teatrales que han sido casi automáticamente discriminados y marginados.

2.2. Las categorías

Aunque sería posible establecer una mayor variedad de categorías de discursos teatrales, nos limitaremos a cuatro como categorías referenciales, a partir de las cuales estableceremos otras: discursos teatrales hegemónicos, marginales, desplazados y subyugados.

La categoría que servirá de punto de referencia básico es la de *discursos teatrales hegemónicos* correspondientes a los discursos teatrales producidos por los sectores culturalmente hegemónicos, aunque su destinatario puede pertenecer a sectores de otros grupos culturales. Existe cierto consenso en cuanto a que el discurso teatral hegemónico ha sido producido y dirigido a los sectores medios cultos urbanos. La tendencia general es que las formas teatrales no dirigidas a estos sectores, y que no utilizan los códigos teatrales y culturales

de estos sectores culturales, se constituyan potencialmente en marginales o excluidos. Hay que observar que, sin embargo, hay grandes variantes a lo largo de los siglos. Estas variantes provienen tanto de los cambios fuera del sistema —tales como los grupos constituyentes del poder y la dependencia o interrelación de los sectores cultos con esas fuerzas— como de las transformaciones internas de los sistemas estéticos.

La segunda categoría que usaremos será la de *discursos teatrales marginales*, integrada por aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico. Por lo tanto, dentro de la categoría puede darse una multiplicidad de discursos teatrales y, a la vez, constituirse en una categoría sumamente dinámica. Es decir, en un determinado momento histórico no se da sólo un tipo de discurso marginal. En principio, podría pensarse que la marginalidad proviene de la marginalidad de su emisor y/o su destinatario potencial. Hay que entender, sin embargo, que las causas de la marginalización pueden ser muy variadas y no siempre se explican por las diferencias de clase social. Puede darse tanto la situación de la marginalidad proveniente de la marginalidad del emisor del discurso como de la marginalidad del receptor o destinatario. Emisores o productores de los sectores medios cultos producen textos teatrales dirigidos a sectores sociales a los cuales el discurso crítico no considera como de primera importancia o le asigna criterios estéticos desvalorizados por los códigos dominantes. Desde este punto de vista, pueden constituirse en discursos teatrales marginales textos y producciones destinadas a sectores culturales no hegemónicos: obreros, campesinos, lumpen, mujeres, niños, etc. De este modo, no hay una "esencialidad" de la marginalidad teatral, por cuanto ésta es una categoría histórica. Un mismo tipo de teatro puede pertenecer a distintas categorías según sea el espacio y el tiempo histórico en que se produce. Naturalmente, su distancia con respecto al centro hegemónico varía de acuerdo con los intereses y las transformaciones de los intereses ideológicos y estéticos de los grupos hegemónicos. La discrepancia ideológica entre discurso crítico hegemónico y los discursos teatrales relega a los no coincidentes con el primero a la marginalidad teatral y, con frecuencia, a su ausencia de la historia.

La tercera categoría es la de los *discursos teatrales desplazados*.

Éste es el discurso teatral que en algún momento era considerado hegemónico, pero cuyos códigos perdieron vigencia dentro de los sectores culturales hegemónicos. Naturalmente, hay una interrelación entre los códigos estéticos y teatrales que los constituyen y los desplazamientos de los grupos y tendencias ideológicas con los cuales se asocian. Por otro lado, en muchas ocasiones parece ser producto de la falta de vigencia de sus códigos estéticos con respecto a los dominantes en el discurso crítico hegemónico. Con frecuencia, la historia del teatro no es sino, precisamente, la historia de discursos desplazados desde su posición de hegemonía. Los llamados "clásicos" son los textos salvados del desplazamiento por medio de su deshistorización y reutilización funcionalizada a los intereses estéticos e ideológicos de los nuevos discursos críticos hegemónicos. Su estudio interesa tanto por las causas de su desplazamiento como de su permanencia en cuanto desplazado y los esfuerzos de algunos emisores del discurso crítico en determinados momentos históricos por actualizarlos.

La última categoría la constituyen los *discursos teatrales subyugados*, la que incluye aquellos discursos a los cuales el poder prohíbe su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita. Los factores que justifican al poder para ejercer la subyugación teatral pueden sustentarse en una diversidad de razones, las que varían de acuerdo con el sistema en el poder, la funcionalidad que se le asigna al teatro y los potenciales destinatarios de los mismos. Además del fundamento político, en un sentido amplio y vago, en algunas ocasiones el fundamento de los poseedores del poder es de orden "moral", lo que justifica no sólo la censura sino también la eliminación de formas y textos teatrales de la escena.

Hay que insistir, sin embargo, en que no se trata de categorías esencialistas sino históricas y específicas en cada momento, en las cuales el historiador del teatro ha de considerar la multiplicidad de factores que determinan la pertenencia a una u otra categoría.

2.3. Las categorías históricas fundamentales

El punto de referencia del modelo lo constituye la categoría que denominamos *sistema*. El *sistema* lo forma un tipo de discurso teatral o un conjunto de tipos de discursos teatrales producidos por un grupo cultural productor de discursos. El productor individual —"autor"—

o colectivo —grupos teatrales— pertenece a un determinado sector social ideológica y culturalmente definible dentro de una estructura social. Dentro de cada sistema teatral y cultural se puede distinguir la existencia de *subsistemas*, que corresponden al conjunto de variantes de discursos teatrales provenientes de un grupo cultural —sistema— de acuerdo con los desplazamientos del destinatario del discurso. Por lo tanto, un mismo sector cultural productor da origen a subsistemas de acuerdo con sus variantes en el destinatario.

Otra categoría es la de *macrosistema*, constituido por el conjunto integrado de los sistemas y subsistemas funcionando interrelacionadamente en un determinado momento histórico, es decir, es la percepción sincrónica de la multiplicidad de sistemas y subsistemas. Por otro lado, el *megasistema* vendría a ser el conjunto integrado e interrelacionado de desplazamientos o sustituciones de macrosistemas percibidos diacrónicamente, como proceso histórico, lo que constituye la historia del teatro.

El modelo implica que se hace necesario analizar el sistema en relación con los subsistemas que lo constituyen en diversas instancias históricas. La selección de cierto tipo de destinatario por parte de un productor teatral es reveladora de los intereses ideológicos del productor y la importancia del grupo social representado en el destinatario para los fines del productor. Los cambios de destinatario —sustitución de subsistemas— indican las transformaciones de los intereses, códigos teatrales y culturales de los productores.

Esta hipótesis de modelo histórico de periodización implica que una historia debería incluir cada una de estas posibilidades en sí mismas y en sus variantes, como también en cuanto sistemas interrelacionados para conformar el macrosistema teatral de un determinado momento histórico.

La escritura de la historia del teatro supone la conjunción de dos tipos de discursos: el teatral y el histórico. El discurso teatral es la pluralidad de prácticas que dentro de una tradición o sistema cultural son denominadas "teatro" por el discurso crítico y el discurso histórico. El discurso histórico —la historia del teatro— es un discurso específico cuya función es dejar constancia objetiva de los procesos de transformación experimentados por los discursos teatrales.

Los planteamientos anteriores proyectados a la historia del teatro implican que, al estudiar los discursos teatrales, el investigador debe considerar que en cada momento histórico coexiste una pluralidad

de teatralidades y prácticas escénicas asociadas, manifiestas en discursos teatrales y textos espectaculares fundadores de imaginarios sociales. Suponen, además, que los diversos sistemas de comunicación del momento utilizan, se apropian y, a la vez, determinan cambios en las teatralidades, ya sean hegemónicas o marginales. Por lo tanto, en las diversas prácticas escénicas de un momento histórico uno de los factores por considerar es el sistema de teatralidades del cual el productor de discursos obtiene sus imágenes y signos. Creemos que estos sistemas de teatralidades se alteran y cambian en los distintos períodos de la historia de las culturas.

Consideramos que el planteamiento es válido para cualquier momento histórico, ya sea para analizar objetos culturales visuales —y con frecuencia literarios— y los discursos teatrales, aunque en cada instancia histórica los factores mediatizadores pueden variar considerablemente. Estos factores pueden ser tanto de carácter social y político como culturales.

Capítulo 2
Propuesta de periodización. Esquema de una historia

1. Los fundamentos

Toda historia literaria constituye un proceso de inclusión y exclusión. Desde este punto de vista, la mayor parte de las historias del teatro latinoamericano en el siglo XX han tendido a seleccionar textos con alguna capacidad de representación de los problemas importantes desde la perspectiva del sector cultural e ideológico del historiador/a. El criterio de selección, además, ha determinado la utilización de códigos estéticos y teatrales identificables con las tendencias culturales legitimadas por ese mismo sector. Generalmente, estos dos factores permiten explicar el modelo, la selección de textos, los criterios y las categorías. En cuanto al modelo de periodización, tres han sido los criterios más utilizados en los últimos cincuenta años. El dominante es el generacional o variantes del mismo. Creemos que fue manejado sin mucha rigurosidad y que, desde hace varios años, ha perdido gran parte de su vigencia, pese a algunos intentos de revalidación.[7] Un segundo criterio ha sido el temático. Otra tendencia recurrente ha sido insertar o describir los textos con categorías utilizadas para describir fenómenos artísticos y teatrales europeos, tales como: renacimiento, barroco, clasicismo,

[7] Una valiosa reflexión sobre el tema es la de Frank Dauster, 1993.

neoclasicismo, romanticismo, naturalismo, realismo, surrealismo, expresionista, absurdo, épico, etc. ya sea para calificar un texto o una serie de textos. Las historias del teatro latinoamericano, especialmente las escritas fuera de los países latinoamericanos, tienden a referirse predominantemente a los textos dramáticos, con poca información sobre los textos representados.

Esta posición origina historias del teatro latinoamericano con textos representativos de las preferencias culturales de los sectores medios, con gustos estéticos europeizantes. Una de las muchas consecuencias de esta perspectiva es la exclusión de textos que no corresponden a una definición limitada de "teatro", de espectáculos de los sectores culturalmente no hegemónicos y la no consideración de las condiciones de teatralidad de los textos. Las historias del teatro, como las de las culturas en América Latina, han tendido a ser monoculturales y han privilegiado al texto dramático y al discurso verbal.[8]

Entendemos América Latina como una pluralidad de sistemas culturales coexistentes, algunos de los cuales constituyen la hegemonía o hegemonías culturales y otros permanecen en la marginalidad de los poderes culturales y económicos. América Latina ha sido y es un vasto conglomerado de culturas, que implica en muchos casos aun diferencias lingüísticas, las que en cada momento histórico coexisten en relación de conflictividad y competencia. Dentro de esta variedad, se destacan como supuestamente definitorias las culturas de los sectores que han poseído la hegemonía cultural. Esta hegemonía —fundada en lo político, lo económico o militar— se ha vinculado predominantemente con las culturas de origen europeo desde 1492. Coexisten con la hegemonía cultural europeizada, por lo menos, dos grandes sistemas culturales. Uno de

[8] Esto no significa negar la enorme contribución para entender las culturas y el teatro de América Latina de la historias escritas hasta este momento, ya sea individual o colectivamente. Dentro de las historias colectivas una admirable es *Escenario de dos mundos* y entre las individuales habría que destacar las de Ileana Azor, Frank Dauster, Adam Versényi. A la vez, hay excelentes historias por países, entre las que se destacan las de Argentina, editada por Osvaldo Pellettieri (2001, 2003, 2004) y la de Beatriz Seibel (2002), tanto por la amplitud de aspectos que se esfuerzan por integrar como por indicar las relaciones entre los discursos teatrales y las condiciones históricas.

origen indígena, y, otro, de tradición de ascendencia africana. En cada uno de ellos, a la vez, existe una variedad de subsistemas. La relación es siempre dinámica y, generalmente, conflictiva. Consideramos que los objetos culturales constituyen instrumentos de poder cultural. En consecuencia, el "teatro" necesita ser entendido como medio de ascenso, permanencia o cuestionamiento de poderes.

Nuestro punto de partida es que el "teatro" es un objeto cultural cuyas transformaciones se interrelacionan con los cambios en los proyectos políticos y culturales de los sectores productores de cultura, los cuales, a la vez, se incorporan dentro de la conflictividad de poderes coexistentes en cada momento histórico. La hipótesis de trabajo es que el "teatro" es un discurso cultural, en el cual los emisores utilizan los códigos de la teatralidad legitimada, los adecúan a su intencionalidad y a la posibilidad de comunicar su imaginario social y el mensaje a los espectadores. El productor tiende a emplear los códigos teatrales y culturales de los espectadores potenciales. Estos, a su vez, en los casos ideales del proceso comunicativo, poseen la competencia necesaria para descifrar esos códigos. El mensaje y la función comunicativa del espectáculo varían de acuerdo con los receptores y la contextualidad del mismo.

Una historia del teatro en América Latina, en consecuencia, viene a ser la narración de los desplazamientos de los productores de los discursos teatrales y sus consecuencias en los objetos culturales que, dentro de la cultura de Occidente, se considera como "teatro". Constituye una sucesión y coexistencia de sistemas, cada uno con una integración funcionalizada de imaginarios sociales y códigos que hacen verosímil y eficaz dicho imaginario como construcción de sentido.

Con el objeto de evitar la limitación implícita en el término "teatro" proponemos varios términos que amplían el *corpus* y permiten describir prácticas escénicas que han tendido a ser excluidas de la definición de "teatro" y que han sido representativas de sectores sociales excluidos de la historia. La selección de los códigos utilizados en los discursos teatrales y las teatralidades, proponemos, cumplen una doble función: su funcionalidad con respecto a la comunicación de un mensaje específico en un determinado momento y la necesidad de legitimar el discurso dentro del sistema cultural en el cual se lleva a cabo. La historia aspira a sistematizar los códigos legitimados y su interrelación con el proceso de comunicación de emisores y receptores específicos.

La propuesta básica de este libro es que las transformaciones claves de los discursos teatrales y las teatralidades en América Latina que justifican el establecimiento de períodos en la historia del teatro se interrelacionan con los cambios significativos en los procesos de producción de objetos culturales. Éstos, a su vez, se alteran cuando se producen desplazamientos de los sectores productores de objetos culturales, quienes alteran el imaginario social representado en los textos en función de sus proyectos políticos y culturales, los destinatarios a quienes comunican dichos imaginarios y las preferencias estéticas funcionalizadas a la comunicación legitimada de dichos imaginarios y el mensaje implícito en los mismos. Desde esta perspectiva, el desplazamiento o sustitución de períodos provienen de desplazamientos y sustituciones de sectores productores de su posición de hegemonía. La historia del teatro en América Latina, en consecuencia, es la historia de sus culturas, de los procesos de la conflictividad de poderes, de las tensiones entre las culturas hegemónicas y marginales, de la funcionalidad de la cultura como instrumento de poder y legitimación, vistos desde el prisma de un campo específico, con normas, condiciones y códigos particularizados al campo.

Por lo tanto, los puntos de referencia son aquellos acontecimientos históricos que han alterado profundamente los sectores productores de los objetos culturales y, en consecuencia, la construcción de los imaginarios representados en los textos y los sistemas de preferencias de códigos estéticos y teatrales legitimados.

2. Sistemas y subsistemas en la historia del teatro y las teatralidades

Distinguimos cuatro sistemas de producción teatral, dentro de los cuales coexisten varios subsistemas y microsistemas.

El primer sistema cultural y teatral corresponde a las culturas indígenas anteriores a la llegada de los europeos, el cual bien puede pensarse como un macro sistema por cuanto sería posible distinguir subsistemas y microsistemas fundados en las distintas culturas coexistentes o sucesivas: las culturas mayas, aztecas, incas, aymaras, chibchas, por ejemplo. En este sistema, el sector social culturalmente dominante lo formaban los sacerdotes y las prácticas escénicas, desde la vida cotidiana hasta los grandes rituales y ceremonias colectivas que constituían medios de adiestramiento y celebración religiosa, sin

excluir otras formas de espectáculos en función de la autolegitimación de los poderes políticos y religiosos. Las teatralidades, por su parte, cumplen variedad de funciones de acuerdo con los medios en que se emplean y sus destinatarios, y aparecen muy diversificadas en las distintas culturas, como puede verse al comparar la teatralidad social de aztecas, incas, toltecas, chibchas o araucanos, representadas en códices y la imaginería de templos y ciudades.

El segundo lo describimos —"El sistema colonial: las teatralidades y los discursos teatrales de la legitimización del poder"— corresponde a los años "de la conquista y la colonización" cuando el blanco-europeo se apropia de la producción cultural legitimada y "los indios pierden su libertad y su sentido de identidad original" (Larraín: 1996, 130). Durante este período, la clase cultural dominante fue de ascendencia europea y los discursos teatrales cumplían una función legitimadora de la cultura europea y el régimen político colonial. Los productores de los discursos teatrales de los sectores dominantes originaron discursos diferenciados para espectadores potenciales de la nueva cultura hegemónica y de las culturas marginales y subyugadas. Siguieron coexistiendo espectáculos teatrales de los sectores marginales, especialmente indígenas, los cuales conservaron algunas de sus características del período anterior, pero que, a la vez, se adaptaron para cumplir funciones adecuadas a las nuevas condiciones históricas, sociales y culturales de los productores y los destinatarios. La práctica de la esclavitud dio origen a un nuevo sector social con formas culturales y prácticas escénicas muy diversas de la hegemónica europea y de las indígenas. En los productos de las tres culturas, especialmente en las marginales, se produjo un proceso de hibridación, con la consiguiente apropiación de códigos y teatralidades.

La llamada "Colonia", sin embargo, es un largo proceso de tres siglos e implica una relativa diversidad en los diferentes espacios de América, condicionada por una pluralidad de factores, entre otros, la presencia de culturas indígenas, distancia con respecto a la metrópoli, importancia política y económica de cada zona para el poder político central. Los sectores productores de discursos teatrales experimentaron cambios determinados por las nuevas condiciones sociales y económicas. De este modo, de una primera actividad predominantemente de conquista de nuevos territorios, sumisión y

FACULTAD DE
SIB - UC

conversión religiosa de los indígenas, se pasó a una sociedad en proceso de asentamiento, incremento de ciudades, nuevas oleadas de inmigrantes, afirmación económica y política de los nacidos en suelo americano, criollos, y disminución de las necesidades propias de la conquista del período anterior. Por ello, proponemos dos subsistemas en el período en virtud de los cambios en los sectores en el poder civil y religioso y los desplazamientos de intereses de los productores de objetos culturales. En ambos tienden a predominar las teatralidades de la metrópoli. En el segundo subsistema también se producen cambios en las culturas marginales, especialmente en la intensificación de la hibridación de las prácticas de tradición africana.

El tercer sistema —"Los discursos teatrales y las teatralidades de las burguesías ilustradas. Siglos XIX"— se conforma con la independencia de los países latinoamericanos del poder europeo a fines del siglo XVIII, comienzos del siglo XIX y la constitución de los estados nacionales. Distinguimos dos subsistemas. El primero correspondiente a los primeros decenios del siglo XIX que denominamos "Los discursos teatrales y las teatralidades de la burguesía republicana"; el segundo, cuya vigencia se advierte desde mediados hasta fines del mismo siglo, lo designamos "Discursos teatrales y teatralidades de la burguesía agraria e industrial". A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX se produce una fuerte alteración de los intereses de los sectores productores de cultura legitimada. Se inicia con la crisis de los valores impuestos por las instituciones colonizadoras y la apertura hacia los valores "republicanos", para concluir con la crisis del imaginario social del sector, aproximadamente hacia fines del siglo y comienzos del siglo XX. En este período, hay un cambio importante en los intereses de los sectores productores de cultura, por cuanto uno de los objetivos claves lo constituye la construcción de las nacionalidades y la definición de lo nacional. Los sectores sociales dominantes se integran dentro del pensamiento ilustrado; el modelo cultural legitimado se desplaza hacia Francia y los emisores de los discursos teatrales de los sectores culturalmente dominantes suscriben al principio de la cultura como instrumento de la transformación histórica. De este modo, los discursos teatrales adquieren una función política educativa al servicio de la constitución de las nuevas identidades nacionales. Una vez más, sin embargo, ni los sectores culturalmente dominantes ni sus intereses se mantienen sin cambios significativos. A lo largo del siglo se observan notables

transformaciones en los objetivos de los discursos teatrales y en los códigos utilizados. En términos generales, se podría afirmar que se mantiene el circuito de la cultura teatral entre sectores sociales de la burguesía y que los códigos teatrales que tienden a utilizarse son los de las tendencias teatrales dominantes en Francia y España, con una mayor presencia de lo español a medida que avanza el siglo en los países de habla española. En la segunda instancia, los intereses se vuelcan hacia los valores de la sociedad, especialmente en torno a la familia y la conflictividad entre los "criollos" y los extranjeros, en los que, con frecuencia, la cultura del otro aparece como la potencial fuerza destructora de la armonía social, centrada en la familia. La mayor parte de las historia del teatro utilizan los términos neoclasicismo, romanticismo, costumbrismo y realismo para insertar los textos de la hegemonía cultural dentro de tendencias. Coexisten con los discursos teatrales dominantes una pluralidad de discursos y teatralidades de los sectores indígenas y afrolatinoamericanos, diversificados de acuerdo con las culturas correspondientes a los espacios sociales en que se practican.

El cuarto sistema —el de la modernidad— comienza a constituirse a partir de fines del siglo XIX y principios del XX, momentos en los cuales los sectores de la aristocracia criolla disminuyen en importancia y los sectores medios inician su predominio en la producción de la cultura y en la elaboración de los proyectos culturales y políticos.

La mayor parte de la producción cultural legitimada de los países latinoamericanos en el siglo XX corresponde a los sectores medios, a pesar de que en el plano político estos sectores alcanzan en algunos países el poder sólo hacia los años veinte y treinta. Esta hegemonía de los sectores medios como productores de cultura se mantiene durante todo el siglo y, por lo tanto, la educación como la cultura están marcadas por los intereses y las transformaciones que estos sectores experimentan. A comienzos de siglo, su carácter de sector social políticamente ascendente lo hace portavoz de los nuevos sistemas de valores y de los grupos políticamente emergentes. Con el correr de los años, su hegemonía es cuestionada por la consolidación de otros grupos y la identificación de los representantes de los sectores medios con las inquietudes y reivindicaciones de otros sectores, especialmente obreros en los primeros decenios, campesinos y marginales en la segunda mitad del siglo.

Los sectores medios, sin embargo, no constituyen una unidad ideológica o política, ni conservan una coherencia interna. Por el contrario, sus representantes adoptan posiciones muy diversas, fundadas en proyectos nacionales e internacionales, en los cuales la participación de los distintos sectores sociales y la ideología que los funda conllevan posiciones con frecuencia antagónicas. Los proyectos nacionales, naturalmente, están determinados por las condiciones económicas y sociales específicas de cada país o región. Esta conflictividad ideológica se intensifica de acuerdo con situaciones nacionales internas, el contexto internacional y las posiciones de las instituciones transnacionales (el Partido Comunista, la Iglesia, por ejemplo).

Las transformaciones sociopolíticas, sin embargo, originan una mayor diversificación de los productores de cultura y la emergencia de grupos alternativos dentro de los propios sectores medios. Del mismo modo, las culturas legitimadas por los grupos dominantes varían considerablemente según las posiciones políticas. Frente al relativo monopolismo de los discursos teatrales en el siglo XIX, en el XX se evidencia una mayor diversidad ideológica en los productores culturales. Aunque un buen sector de los estamentos sociales permanece marginal a la producción de cultura legitimada, se dilata extensamente el *spectrum* de potenciales receptores, tales como los sectores indígenas, campesinos, obreros y, en cierto países, sectores del lumpen. Todo lo cual da origen a una mayor diversidad de discursos y hace aún más complejo el panorama de los discursos teatrales.

Durante todo el sistema, algunos de los sectores culturalmente dominantes utilizan los discursos teatrales como medio de transformación de los intereses y los imaginarios de los sectores étnicos. Éstos, a su vez, frente al reconocimiento de sus potencialidades políticas, adquieren una mayor difusión e integran aspectos tradicionales de sus culturas con elementos de las culturas dominantes.

Hay enormes cambios en los sistemas de preferencias y en las causas de la transformación de esos sistemas a lo largo del siglo. Por una parte, se diversifican las fuentes tecnológicas que participan en los modos de producción de las teatralidades, los imaginarios sociales fundadores de los discursos teatrales provienen de imágenes del mundo con sus propios sistemas de imágenes, y, por otra, algunas

de las transformaciones tecnológicas (radio, cine, televisión, *marketing*) producen imágenes o sistemas de imágenes que se reutilizan en los discursos teatrales.

Proponemos la existencia de cuatro subsistemas en este período. Cada uno implica un desplazamiento de los intereses de los sectores productores, distintos modos de relación con sus potenciales receptores y predominio de códigos teatrales específicos. Cada uno de ellos tiene variantes nacionales.

El primer subsistema corresponde a los últimos años del siglo XIX y los primeros veinte años del siglo XX. Lo denominamos la "crisis de la utopía de la burguesía oligárquica". Los productores de los objetos culturales legitimados pertenecen fundamentalmente a los sectores medios y sus discursos se fundan en el imaginario social implícito, que involucra: la crisis de los fundamentos de la sociedad ilustrada, la conciencia de la transición de sistemas económicos y sus efectos en los individuos, y un reforzar los nuevos proyectos nacionales, fundados en el progreso y la ampliación de los derechos civiles. Los códigos culturales de preferencia, en el caso del teatro, son los del realismo y del naturalismo, especialmente los enraizados en la tradición de Ibsen y el realismo español.

El segundo subsistema —"De la nueva modernización. 1930-1950"— comienza alrededor del término de la Primera Guerra Mundial y alcanza aproximadamente hasta los años cincuenta. Se funda en la afirmación de los sectores medios en el poder político y conlleva propuestas de nuevos proyectos nacionales, con participación de los sectores obreros como potenciales aliados en el ascenso al poder y la conservación del mismo. Desde el punto de vista de los discursos teatrales de la hegemonía cultural, representa el explícito intento de "renovación" por medio de la sustitución de los códigos del teatro realista por los códigos de la vanguardia de origen europeo y la preparación de un público que acepte estos códigos como los estéticamente legitimados.

El tercer subsistema —"De los discursos teatrales de la nueva revolución. De la Guerra fría a la posmodernidad"— se manifiesta a partir del término de la Segunda Guerra Mundial y se caracteriza por la fuerte influencia de la Guerra Fría, los inicios del poder del proletariado en los escenarios nacionales, la representación de los sectores marginales y poblacionales como coparticipantes y potenciales aliados en el poder político. Los discursos teatrales de

los sectores medios tienden a comprometerse políticamente, evidencian decepción frente a la modernidad, enfatizan la dimensión absurda de la existencia y la soledad o estado deyecto del individuo en la nueva sociedad. Algunos rasgos característicos del subsistema son el intento de socialización de la producción teatral por medio de la llamada "creación colectiva", el énfasis y la reflexión sobre el proceso de producción de la puesta en escena y la utilización de códigos asociables con el teatro épico brechtiano y las nuevas tendencias europeas. El discurso hegemónico legitimado es definible como el discurso de la revolución.

El cuarto subsistema, que caracterizamos como "De los discursos teatrales y las teatralidades de la posmodernidad y la globalización", se manifiesta aproximadamente hacia los años ochenta. Los productores de los discursos teatrales legitimados tienden a marginarse del poder político, dan origen a discursos negadores de la historia, se comprometen menos políticamente y enfatizan el teatro como objeto cultural. El teatro latinoamericano experimenta las consecuencias de la globalización de la cultura, la fuerte influencia de las transnacionales, se intensifica la tecnología como instrumento teatral, y ciertas tendencias adquieren resonancia internacional por su participación en festivales internacionales de teatro.

Todo el sistema de la modernidad se caracteriza por una intensificación de la utilización de procedimientos tecnológicos en las producciones teatrales y, en algunos casos, los signos visuales tienden a sustituir al lenguaje verbal, alterando los modos de producción y las imágenes de las teatralidades dominantes o marginadas. Esta tendencia adquiere su apogeo en el cuarto subsistema. En cada uno de los subsistemas, se da un predominio de códigos teatrales muy diversos y distintos modos de utilización de los códigos producidos fuera de América Latina

Durante todo el sistema continúan los discursos teatrales de los sectores étnicos, tanto en una continuidad de sus tradiciones internas como incorporados a las prácticas de las hegemonías culturales, en un doble proceso de su apropiación por los sectores hegemónicos y de apropiación de elementos de las culturas dominantes e integrados a sus propios discursos y teatralidades. Por el mayor interés político y cultural de los sectores hegemónicos por las culturas marginales, la información sobre sus prácticas se ha enriquecido considerablemente.

En todos los subsistemas del sistema se produce una mayor aceptación legitimada de las producciones de los sectores marginales y aumenta el número de los productores e intelectuales de los sectores medios que participan en la producción de los discursos de los sectores marginados. Junto a los indígenas y afrolatinoamericanos, durante este período hay que considerar a los obreros, los sectores poblacionales y las mujeres que, especialmente en el cuarto subsistema, comienzan a producir discursos teatrales con intencionalidad diferenciadora.

3. El modelo y las culturas marginales

Este esquema, sin embargo, conduce a que el modelo organizador se funde en las culturas hegemónicas, situación que, una vez más, tendría como consecuencia el desplazamiento de las culturas no hegemónicas, sin considerar las circunstancias específicas de esas culturas. Con el fin de evitar o atenuar esta marginación, incluimos en cada período las teatralidades y los discursos teatrales de las culturas indígenas y de las culturas afrolatinoamericanas. Esperamos que esta distinción enfatice que los factores determinantes de las producciones teatrales no son los mismos en todos los sistemas culturales coexistentes. Se parte del supuesto de que los sectores étnicos también están afectados por algunos de los factores que producen las transformaciones de las culturas hegemónicas —por ejemplo, económicos o políticos— aunque es muy probable que no los afecten de manera semejante. Consideraremos, sin embargo, que hay otros factores histórico-sociales que impactan a los sectores étnicos y que afectan sus modos de producción de objetos culturales.

Dentro de cada sistema y subsistema propuestos existe una pluralidad de discursos de las hegemonías culturales y, al mismo tiempo, una pluralidad de discursos alternativos, ya sea para los mismos sectores dominantes o para sectores sociales diversificados. La presencia y extensión de estos discursos teatrales varían en las distintas regiones y su reconocimiento es diverso, de acuerdo con los cambios de intereses de los productores de las historias literarias e historias de la cultura.

El modelo propuesto, en consecuencia, es un esquema orientador y sistematizador que, en estudios especiales, por regiones, países o culturas, habrá de requerir de su adecuación a las circunstancias históricas, culturales, económicas específicas.

Uno de los serios problemas que plantea este esquema histórico, sin embargo, es el peligro de que la periodización propuesta, fundada en los discursos de las hegemonías culturales, no revele aspectos significativos de las transformaciones de los discursos no hegemónicos. Como hemos mencionado, el supuesto es que el desplazamiento de un período a otro se produce cuando las condiciones históricas y sociales afectan radicalmente el imaginario de los sectores productores de los objetos culturales en el campo específico.

En el caso de las culturas indígenas, hay enormes diferencias culturales en las distintas regiones y también son diferentes muchos de los acontecimientos condicionantes del imaginario de los productores y practicantes en estas culturas en las distintas zonas. Algunos de éstos no han sido suficientemente estudiados en la relación acontecimiento-cultura. Tal es el caso de las relaciones entre colonizadores y amerindios, la diversidad y poder de las culturas marginales, el impacto de las grandes epidemias que disminuyeron considerablemente la población indígena, o el estado de guerra o sumisión con respecto a los conquistadores y colonizadores.

Un estudio del teatro y las prácticas escénicas no puede dejar de considerar los procesos de esclavitud y la formación de comunidades afrolatinoamericanas en diversas zonas y las adaptaciones culturales de las mismas. Su importancia está en su significado y representatividad para un sistema cultural clave en el panorama de la historia de las culturas y su contribución a las prácticas escénicas y musicales de las distintas regiones.

Las culturas de herencia africana y las condiciones sociales y culturales de sus practicantes son del todo diferentes de las de los indígenas y de las de origen europeo. Por ello, resulta evidente que los factores determinantes de los imaginarios en los practicantes de origen africano deberían condicionar sistemas de periodización diferenciados. Para Argentina, por ejemplo, Dina V. Picoti, al tomar como base la trata de esclavos, afirma que se puede distinguir "un primer período de penetración esporádica hasta fines del siglo XVII, un segundo de penetración a través de las primeras capitulaciones hasta extinguirse el asiento inglés en 1740, un tercero de licencia y asientos concedidos a comerciantes y compañías particulares, de 1741 a 1791, [...] le sigue, a partir de la libertad del tráfico negrero para el Virreinato del Río de la Plata por la Real Cédula de 1791, un período de penetración creciente hasta 1812..." (41).

Una posibilidad podría ser utilizar la abolición de la esclavitud como el factor determinante. Sin embargo, ello tampoco permite una sistematización para toda América Latina. Hay que notar las diferentes fechas de llegada de esclavos, las culturas de las que provenían y las fechas de abolición de la esclavitud. Aun el primer factor no puede ser considerado como el único, por cuanto la esclavitud ya existía en España y Portugal, donde numerosos escritos cuestionaban la legitimidad de la esclavitud y esclavos y descendientes de esclavos africanos se habían dado a conocer en la cultura en los siglos XV y XVI, como comenta Enrique Martínez López.

Otro factor a considerar es la enorme variedad cultural sustentada en el origen de los esclavos. Aunque se tiende a pensar la cultura de los descendientes de los esclavos como unitaria, la realidad es que los esclavos fueron traídos de zonas de gran diversidad cultural como se manifiesta en sus creencias y sus teatralidades. Estas diferencias parecían ser tan importantes que, en ciertas instancias, eran identificados como angolas, congos, guineas, o nombres denotadores de sus lugares de procedencia. Por otra parte, las actividades de los esclavos negros se vinculaban con las regiones y las empresas comerciales de las mismas. De este modo, mientras en algunas zonas eran la mano de obra de minas o curtiembres, en otras se los utilizaba en funciones domésticas o artesanales. Hecho que condiciona diversas formas de expresión cultural y distinta aceptación de las mismas por los sectores sociales hegemónicos.

Estas observaciones hacen evidente que cualquier propuesta general de periodización, a menos que se haga una historia diferenciada de los tres sistemas culturales y sus variantes, será siempre insatisfactoria, excluyente y con posibilidades de deformación histórica. Entendemos que cada sistema implica modalidades de preferencias en cuanto a códigos teatrales, sistemas de teatralidades de referencia, teatralidades legitimadas, teatralidades públicas en las que cada grupo productor de discursos teatrales se hace ver en el escenario social y pone en la escena social a otros sectores sociales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Capítulo 3
El macrosistema de las teatralidades amerindias

1. La cuestión de la existencia de un teatro amerindio

El caso del teatro amerindio ha sido fuente de discusiones que se han centrado en su misma existencia. Para algunos, el teatro en América Latina no existió antes de la llegada de los conquistadores. El argumento de quienes han pensado así se funda predominantemente en que aquellos espectáculos que podrían ser considerados teatro carecerían de algunas de las características esenciales al "teatro". Hay otros que —pese a manifestar "simpatía" por las manifestaciones "teatrales" de la época— afirman implícitamente su subdesarrollo al no corresponder a lo que se debería esperar del "verdadero" teatro. Un tercer grupo parte del supuesto de la existencia del teatro en la época. Dentro de éstos, puede distinguirse aquellos que manejan el concepto tradicional de teatro y otros que consideran que muchas de las actividades, ritos y ceremonias tienen elementos teatrales.

Dentro del primer grupo, Luis Ordaz (1992), al referirse a los antecedentes del teatro latinoamericano, menciona el *Rabinal Achí* y una *Fiesta del Sumamao*. Pero luego los excluye y afirma: "Puede aseverarse, sin embargo, que el teatro como tal desembarcó en la tierra argentina con los colonizadores españoles" (8). Frase en la cual se implica la existencia de una esencia de lo teatral —"el teatro como tal—". En el párrafo siguiente, Ordaz parece relacionar la existencia

del teatro con la existencia de la sala teatral, un espacio construido y adecuado especialmente para la "representación teatral".

Hay quienes afirman su existencia y tienden a compararlo con las formas teatrales europeas y españolas. Este es el caso, por ejemplo, de Eugenio Pereira Salas, quien, centrado en la cultura araucana, apuntó: "En la América prehispánica se cultivó un teatro específico que contó con sitios apropiados, actores diestros en su oficio, abundantes recursos y multiplicidad de temas y formas" (13). Agrega: "El relato de las fiestas hecho por testigos presenciales, los cronistas eclesiásticos o civiles, testimonian con certeza la intención coreográfica y aun escénica de ellas" (14). A continuación cita varios ejemplos que lo llevan a afirmar: "En el despliegue de estas ceremonias, los araucanos se valían de elementos escénicos..." (14). Sin embargo, al comentar una cita de Pineda y Bascuñán aplica sus modelos genéricos para nominar la práctica escénica araucana: "Se trataba, en suma, de ese género tradicionalmente llamado *pantomima*, espectáculo en que actores, absteniéndose del uso de la palabra, expresan con todo género de gestos, acciones, pasos característicos y diversas actitudes del cuerpo, los sentimientos e ideas que quieren transmitir" (15-16).

Pereira Salas concluye con dos afirmaciones sugerentes para nuestros planteamientos: "Estas breves consideraciones nos indican que el pueblo araucano estaba preparado anímicamente para comprender y aceptar las formas hispánicas del teatro" (16). Y agrega: "Habían delimitado el espacio para la concentración óptica en el escenario de sus representaciones. Vestían y disfrazaban adecuadamente a los personajes simbólicos de sus farsas tribales, y habían llegado a crear tipos histriónicos genéricos para animar los espectáculos" (17). Como otros historiadores, Pereira Salas, en vez de examinar la función y la constitución de las prácticas escénicas, las reduce a las formas españolas, descontextualizando y deshistorizando la práctica cultural.

2. Pluralidad y diversidad de teatralidades en la América amerindia

El espacio amerindio estaba formado por una pluralidad de culturas, en las cuales confluían, tanto sincrónica como diacrónicamente, culturas dominantes, culturas marginales y subyugadas. Cada una de estas culturas poseía diferentes

teatralidades para distintas funciones. Las teatralidades se ponían de manifiesto en una pluralidad de prácticas culturales, ya sea en la arquitectura, los utensilios cotidianos, el espacio de los pueblos y espectáculos públicos. En cuanto a los espectáculos públicos, éstos cumplían diversas funciones, en algunos casos de orden profano y, en otros, de orientación ritual-religiosa. Con frecuencia, los historiadores del teatro han enfatizado esta última, como consecuencia de las interpretaciones de estas culturas como "primitivas". La realidad, pareciera ser, sin embargo, que los discursos teatrales cumplían una variedad de funciones, con códigos y signos específicos en cada una de las diferentes culturas.

Las teatralidades de las culturas existentes en América antes de la llegada de los europeos tienen su propia historicidad y sus transformaciones específicas. En cada cultura se integraban otras anteriores ó coexistentes. Los practicantes de las dominantes, generalmente, se apropiaban de aquellos códigos que resultaban funcionales para sus propósitos y teatralidades sociales. Algunas de estas culturas habían desaparecido de la memoria histórica impuesta por las dominantes y fueron transmitidas a los primeros cronistas e historiadores europeos por los representantes o informantes pertenecientes a la cultura hegemónica. Investigaciones contemporáneas han ido revelando la existencia de una pluralidad de culturas, su extensión geográfica, sus fuentes económicas, su estructura social, las peculiaridades sociales, sus cosmogonías. En la mayor parte de los casos, se han reconstruido parcialmente sus historias sobre la base de los objetos conservados. Lo que no se ha hecho, sin embargo, es construir su "teatralidad", su modo de hacerse presente en el espectáculo social, y analizar la función de la misma en cada cultura.

Una revisión de crónicas y códices muestra una pluralidad de teatralidades y discursos teatrales, pero, al mismo tiempo, se hace evidente su lectura mediatizada por cronistas e informantes, como observamos a propósito de Pereira Salas y su utilización de categorías teatrales españolas.

En un escrito anterior hemos propuesto la necesidad de leer semióticamente los "objetos arqueológicos", lo que permite visualizar las celebraciones y los espectáculos narrados por las crónicas e interpretarlos en función del "mensaje" y su funcionalidad. Creemos que estas teatralidades legitimadas están condicionadas por la relación de productores y destinatarios, como asimismo la tradición

de la práctica dentro de la historia de la cultura específica. En algunos casos, el análisis de la arquitectura de los templos y las ciudades constituye un claro indicio de la teatralidad de los sectores en el poder con respecto a los otros sectores sociales, frente a los cuales pretenden imponer terror, respeto, admiración o religiosidad. En otros, son choapinos y chales, códices, murales o la organización de los elementos encontrados en las tumbas los que evidencian la teatralidad legitimada del grupo (Villegas, 2000).

La lectura de las crónicas y el análisis de las representaciones gráficas, por ejemplo, permiten describir los espacios de las ceremonias públicas y privadas. Tal es el caso de la ceremonia descrita por Pedro Cieza de León, quien describe la fiesta de Hatun Raimi (Perú):

> Y en mitad de la plaza tenían puesto, a lo que dicen, un trono grande con sus gradas, muy adornado con paños de plumas llenos de chaquira de oro y mantas grandes riquísimas de su tan fina lana, sembrados de argentería y oro y de pedrería. En lo alto de este trono ponían la figura de su Ticiviracocha, grande y rica; al cual, como ellos tenían por Dios soberano hacedor de lo criado, lo ponían en lo más alto y le daban el lugar más eminente y todos los sacerdotes estaban junto a él; y el Inca con los principales y gente común le iban a mochar, tirándose los alpargates, descalzos, con grand humildad; y encogían los hombros y, hinchando los carrillos, soplaban hacia él haciendo la mocha, que es como decir reverencia (115).

Pese a la lectura hispanizada que hace el autor, la descripción apunta el espacio, las vestimentas consideradas de dignidad, la clase de adornos correspondientes a la figura de un dios, la gestualidad y las posiciones del cuerpo con que los participantes de la ceremonia manifiestan el respeto ("encogían los hombros", "hinchando los carrillos").

Pereira Salas cita ejemplos que permiten caracterizar la teatralidad social de la construcción de la casa, es decir, las actuaciones, las gestualidades, el ritmo establecido por la tradición para llevar a cabo estas actividades sociales:

> En una festividad de mingaco para levantar una ruca "a la hora de la comedia o de la comida" (son palabras de Rosales) entraba por una escalera al hombro de las cuadrillas, un muchacho tiznado y vestido a lo gracioso y bailando y cantando le llevan todo dando vueltas a la casa dando baya a las demás cuadrillas... y el muchacho o matachín conociendo el lance, da un salto con tiempo, y todo es fiesta y risas, con que se acaba el entremés (16).

Otro ejemplo sugerente es la descripción del Padre Ovalle, citada por Pereira Salas, de la teatralidad de las curaciones:

> Se ilumina con muchas luces el aposento del enfermo, y en un rincón de él se coloca, entre varias ramas de laurel, un grueso ramo de canela, del cual pende el tambor mágico; allí junto está un carnero preparado para el sacrificio. El machi manda a las mujeres, que se encuentran presentes, entonar una lúgubre canción al sonido de ciertos pequeños tambores, que ellas tocan al mismo tiempo. El, entretanto, inciensa con humo de tabaco tres veces la canela, el carnero, las cantarinas y el enfermo... Tomado después el tambor mágico, canta paseándose junto con las mujeres, e improvisamente, como un aturdido, se cae por tierra haciendo espantosos gestos y horribles contorsiones del cuerpo, ya abriendo los ojos, ya cerrándolos, y haciendo visajes a manera de energúmeno (135).

La descripción incluye signos teatrales relativos al espacio, los sonidos, lo olfativo, objetos simbólicos y connotativos, acciones, proceso. Naturalmente, no hay seguridad de que lo descrito corresponda a la "realidad" ya que el narrador interpreta lo visto con la mirada de su propia cultura. Lo importante para el planteamiento, sin embargo, es notar la existencia de una "teatralidad" social preestablecida.

El proceso de reconstrucción de las teatralidades amerindias sugiere la existencia de una diversidad de prácticas escénicas y modos de representación, algunas de las cuales se pueden configurar sobre la base de las descripciones de los cronistas; otras desde la pintura y la iconografía de las ceremonias conservadas en códices, grabados, estatuaria, bajorrelieves, telas, vasijas, etc. A través de éstas se captan

los actores, los participantes, las indumentarias, las ocasiones de la teatralidad ceremonial, el espacio, la transformación del individuo en personaje, la ubicación de los actores en el escenario, las relaciones entre ellos, etc. Creemos que las diferentes culturas pre-hispánicas enfatizaban diversos medios de construcción y representación de su teatralidad social.

En los apartados siguientes, a modo de ejemplo, se considerarán aspectos representativos de las teatralidades y los discursos teatrales en las culturas aztecas e incas. En el caso de los incas, enfatizaremos su utilización como autolegitimación en el poder, y en el de los aztecas, se pondrá mayor atención a la dimensión de la teatralidad ritual.

3. Prácticas escénicas y discursos teatrales en la zona del Imperio incásico

La cultura incásica, a la llegada de los españoles, constituía la cultura dominante en el espacio geográfico que hoy denominamos Perú, parte de Ecuador y Chile. Marina Gálvez cita un párrafo de Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales* a propósito de las primeras representaciones de los jesuitas en la zona del Cuzco: "por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redención, han compuesto comedias para que las representasen los indios, porque supieron que las representaban en tiempos de sus Reyes Incas y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisieran enseñarles" (Libro II, cc. 26 y 26, en Gálvez: 1988, 21).

Los estudios sobre la cultura incásica muestran una gran variedad de prácticas escénicas, como asimismo la existencia de teatralidades codificadas de acuerdo con sus funciones y objetivos. Varios investigadores han destacado que las prácticas corresponden a códigos claramente establecidos. De modo que hay quienes definen funciones muy precisas, las que han llevado a algunos historiadores a hablar de "géneros teatrales". La descripción de las piezas hechas por los cronistas sugiere, además, la dimensión pragmática del teatro, ya que evidencia su utilización por el grupo social en el poder para legitimarse y construir una historia que justifica su autoridad para gobernar.

Betty Osorio, según Oleszkiewicz, propone organizar el teatro peruano precolombino en tres tipos de representaciones:

1. "Grandes representaciones, en las cuales incluye dos formas. En el *Auccay Haylli* (canto triunfal o fiestas de victoria), se recrean escenas de batallas victoriosas" (Oleszkiewicz,18). Y agrega:

> Todos los espectáculos pertenecientes a este primer grupo de las grandes representaciones se caracterizan por ser multitudinarios, siendo el ejército el representador en masa. Se destacan también por una extrema brillantez de decorado y vestuario, que sirven para subrayar el poder y la grandeza del imperio. Sin embargo, se caracterizan por una trama simple y una estructura y papeles fijados por la tradición (19).

Se incluye también la modalidad *Auricay-Rutochico*, que eran celebraciones familiares con motivo de nacimiento de los niños (Auricay) y para marcar las etapas de su crecimiento.

2. Las representaciones de carácter funeral, en las que incluye *La Purucalla* que era la fiesta de los difuntos. También se refiere a la *panaca*, que era un grupo de personas de la alta nobleza que tenía a su cargo los rituales funerales del Inca, el cuidado de la momia y mantener la memoria del muerto. "El *pachaca* era la persona encargada de personificar al difunto en todos los aspectos de la vida cotidiana" (Oleszkiewicz, 19).

3. Las representaciones menores o *taquis* "tenían como única finalidad la diversión y con frecuencia eran ejecutadas al margen de escenificaciones más solemnes" (Oleszkiewicz, 20). Había representación de taquis en todo el imperio y, al parecer, eran disfrutados por todas las clases sociales. Había taquis inspirados en animales, como la llama o el puma, y otros que trataban sobre criaturas de leyendas y la agricultura.

La codificación es evidente en otras descripciones que se refieren a la puesta en escena en sí. El representador de taquis era considerado como un profesional, al igual que un carpintero, un escribano o un músico. Era el *taquic cochiquic*. Había dos clases: "los que se distinguían por una agilidad verbal especial y eran capaces de grandes inflexiones de voz y los payasos o farsantes cuya característica era un humor crudo" (Oleszkiewicz, 21). Se ha indicado, además, que la parte musical era ejecutada por mujeres y la más teatral por los hombres, y que se llevaban a cabo con decorados elaboradamente realizados sobre la base de arreglos de flores y plumas.

Otro sistema de organización distribuye los espectáculos en dos "géneros": *wanca* y *aranway*. Los *wanca* eran los predominantemente históricos, que cantaban las hazañas de los incas y de los

grandes personajes del imperio. Por otro lado, los de una temática más amplia, que representaban episodios de la vida cotidiana, entraban dentro del género denominado *aranway*.

De la descripción de los wanca, se infiere la existencia de un teatro histórico. Malgorzata Oleszkiewicz señala que una de las piezas está basada en "el origen de los monarcas incas del Perú y representó al primer Inca Manco Capac, sus victorias militares y la gran fiesta que se hizo al Sol en agradecimiento a esas victorias" (16). Otra, "tuvo como tema los triunfos de Huayna Capac, undécimo Inca, sobre los chancas, chunchos, montañeses y collas" (16). Una tercera, "trataba sobre Cusi Huáscar (Soga del contento), duodécimo Inca, su coronación, la gran cadena de oro de la cual este monarca toma su nombre, el levantamiento de su hermano Atahualpa, la batalla con éste en Quipaypan y la prisión y muerte de Atahualpa que hizo dar a Huáscar y a sus otros hermanos" (16). Y finalmente, una cuarta, "representó la ruina del imperio incaico: la entrada de los españoles en el Perú, los presagios, la prisión, el rescate ofrecido por Atahualpa y la muerte que le dieron" (16).

De estas descripciones podemos reafirmar que en la cultura incásica existía una diversidad de prácticas escénicas, cada una de las cuales se asociaba con actividades sociales e implicaba teatralidades diferenciadas.

4. Prácticas y discursos teatrales en la zona de Mesoamérica

Los discursos teatrales de la zona de Mesoamérica, en especial en el espacio geográfico del México actual, son los que se han estudiado con mayor intensidad y documentación. Los estudios sobre las prácticas escénicas cubren varias zonas y destacan la variedad de producciones, las diferencias entre las distintas zonas y culturas, los espacios teatrales y sus características, los modos de actuación, los tipos de adornos, la función de la palabra, la música y la gestualidad en los espectáculos. Monterde, en su introducción al *Rabinal Achí*, apunta que en la zona de Cholula había "representaciones vespertinas" en espacios abiertos, que los actores "aseaban y ornamentaban con esmero", "desarrollaban escenas cómicas preferentemente, con atavíos muy vistosos" (VII). "Los intérpretes con frecuencia se disfrazaban de animales, y su caracterización y sus palabras divertían mucho a los espectadores" (VII). Destaca que en los espectáculos teatrales de Yucatán había

"cierto predominio del ademán sobre la palabra, y estrechamente ligados a la música..." (VII). Bonilla y Vladich se refieren a varias zonas y, en cuanto a los temas, anotan: "se habla desde temas domésticos, sobre problemas agrícolas, hasta históricos y mitológicos, constituyendo así una especie de memoria de las culturas autóctonas" (22).

El espectáculo teatral constituye una práctica integradora de prácticas escénicas. Giovanna Recchia se preocupa de los espacios teatrales y afirma: "En cada ciudad había lugares designados para la enseñanza del canto y de la danza, junto a los templos; el de la ciudad de México se encontraba en el sitio que más tarde ocupó el Portal de Mercaderes. En el mismo palacio de los emperadores aztecas, quienes fomentaban el arte y protegían a los artistas, había una sala *ex profeso* para estas fiestas" (12). Espinosa, por su parte, hace notar que no sólo existía el "teatro" sino que además éste asumía formas variadas: "En la civilización náhuatl, las ceremonias dramáticas, de indudables orígenes religiosos, venían dadas como complemento de la danza y el canto, los que así adquirían mayor vida y expresividad, al integrarse a los elementos gésticos y de mímica" (1977, 5). Tanto Bonilla/Vladich como Espinosa destacan formas teatrales bufas y cómicas. Espinosa recuerda: "El cura dominico Diego Durán, que vivió en contacto directo con los indios, describe espectáculos teatrales en los cuales los ejecutantes se disfrazaban de mujeres y las imitaban con un tono burlesco" (1977, 5). Agrega: "El propio Durán, refiere que 'otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso, y de mucha risa', así como otro en el cual se introducía el más tarde popular personaje del bobo, que entendía al revés lo que le ordenaba su amo" (1993, 5).

En cuanto al teatro náhuatl, Miguel León Portilla describe muchas actividades y prácticas escénicas, propone una clasificación y sugiere su periodización (2000, 41). Distingue:

1. Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones, que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas en honor de los dioses.
2. Las varias clases de actuación cómica y de diversión ejecutadas por quienes hoy llamaríamos titiriteros, juglares y aún prestidigitadores.

3. La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas.
4. Los indicios conservados acerca de lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas, con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar (2000, 41).

Dentro de la pluralidad de prácticas escénicas, nos interesa destacar lo que ha sido considerado como "fiesta religiosa". Martha Toriz, al analizar cuatro fiestas de los antiguos mexicanos desde la perspectiva de su teatralidad, hace notar que su comprensión requiere entender las religiones náhuatl precortesianas, ya que la "religión indígena está cargada de gran cantidad de elementos simbólicos, con los cuales es necesario estar familiarizados" (15). Toriz pone en evidencia los elementos "teatrales" de los ritos y las fiestas:

> Los ritos nahuas poseen una multitud de elementos teatrales. Es fácil echar a volar la imaginación y tratar de visualizar la escenografía, las danzas, el vestuario, el maquillaje, la utilería, la acción, e imaginar la música y los cantos. En el papel de actores y espectadores participan todos los estratos de la sociedad náhuatl, por lo que se debe también conocer cómo estaba estructurada y qué funciones se ejercían dentro de la misma (15).

Patrick Johansson toma una posición más teatral y propone que la teatralidad de las prácticas rituales prehispánicas era una representación de la teatralidad de la naturaleza: "los primeros ritos serán esencialmente *miméticos*, ya que buscarán imitar las manifestaciones naturales según el cuadro cultural del grupo" (15). Johansson describe y analiza varios elementos teatrales —el gesto, la mímica, las máscaras, el maquillaje, la indumentaria, el tocado, el peinado, la música, los ruidos, la danza, los accesorios, la palabra, la estructuración del espectáculo, los actores y personajes, etc.— y su función dentro de la teatralidad ritual. Con respecto al actor-personaje, observa: "El *actor-función* o el *actor-personaje* indígena es el actor típico según lo concibe Artaud: es el vehículo de un sistema semiótico complejo articulado sobre un uso jeroglífico del traje, del gesto, de la voz. Pero es también un individuo de carne cuyas emociones deben ser controladas e integradas a los determinismos propiciatorios del ritual" (37).

5. El *Rabinal Achí*: de discurso hegemónico a discurso marginado

El *Rabinal Achí* ha sido considerado por la mayor parte de los críticos e historiadores como un texto remanente del rico teatro amerindio. El análisis del texto conservado permite sugerir algunas de las posibles características de esta forma de discurso teatral. Fue denominado *Rabinal Achí* por su descubridor, el abate francés Charles Etienne Brasseaur de Bourbourg. Su versión fue publicada en 1862. Los indios de Guatemala lo representaban bajo el título de *Xahoh Tun* o *Baile del Tun*. La composición de la obra puede fijarse en la segunda mitad o en las postrimerías del siglo XV y antes de la conquista.[9]

La historia del *Rabinal Achí* es la de una pugna entre dos guerreros, representantes de sus respectivos pueblos, la que lleva al sacrificio y muerte del vencido. Los personajes principales son Rabinal y Queché. El texto se centra en la captura del Varón de los Queché por el Varón de Rabinal. Los diálogos exponen en forma retrospectiva las razones por las cuales ha sido capturado.

En lo que los editores modernos denominan "Primer acto", por medio de un diálogo, muy ceremonioso y repetitivo, se informa al lector de la historia: los dos pueblos han estado en guerra, hay un gran respeto mutuo; ambos tienen un Gobernador a quien respetan y temen; el Varón de Queché asoló los pueblos bajo el Gobernador de Rabinal, raptó unos niños "blancos" y tomó prisionero al Gobernador. Los diálogos siguientes apuntan que el Varón de Queché será condenado a muerte, quien justifica sus actos, sin pedir clemencia. En el "Segundo cuadro", el Varón de Rabinal le entrega el prisionero a El Jefe Cinco-Lluvia. Lo elogia y pide clemencia para él. El Jefe Cinco-Lluvia encomia a ambos guerreros. Acepta la posibilidad de clemencia con la condición de que el Varón de Queché sea sumiso. En el "Cuadro tercero", el Varón de Rabinal comunica a Queché las palabras del Jefe Cinco-Lluvia y le invita a incorporarse a la sociedad de Rabinal. El Varón de Queché no acepta lo que se le ofrece. La disputa es interrumpida por Ixok-Mun, la esposa del Jefe

[9] Hay varias ediciones. Citamos por la de Francisco Monterde, que incluye profusas y valiosísimas notas. La organización formal es moderna y propia del teatro occidental.

Cinco-Lluvia. En el "Segundo acto" no vuelve a aparecer el Varón de Rabinal. Este acto es predominantemente un diálogo entre el jefe Cinco-Lluvia y el Varón de Queché. El primero recuerda la historia y le asegura que morirá. El Varón de Queché hace varios pedidos: alimentos, una tela hecha primorosamente, música, bailar la danza del cautivo, bailar con la Madre de las Plumas, bailar con "las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos". Todos sus pedidos son concedidos. Después de los bailes, pide a los personajes águilas y jaguares que cumplan su misión y lo maten. Éstos lo rodean y lo tienden en la piedra de sacrificios para abrirle el pecho. Con esta escena termina la obra.

Una lectura arqueológica revela que el texto escenifica una ceremonia ritual que cumple una función dentro de la cosmología y creencias de la cultura maya-quiché. Es un espectáculo ritual cuyo productor corresponde a los sectores en el poder religioso y político. El espectador real está formado por todos los sectores sociales que presencian las fiestas públicas.

El imaginario social construido es el de una sociedad agraria, religiosa, en la cual la guerra se justifica en una búsqueda o defensa de los alimentos para el pueblo, los héroes se constituyen en defensores de los sistemas sociales, económicos y religiosos de la comunidad. Su función es hacer cumplir con mitos, ritos, leyes cósmicas y códigos sociales muy bien establecidos y en los cuales los personajes son impulsados y limitados por esas fuerzas sociales. Todo comportamiento humano se justifica por el bienestar colectivo. El poder se sustenta en un grupo de funcionarios que, a su vez, debe rendir cuentas al rey, quien a su vez, depende de los dioses. La mujer tiene poca participación y prácticamente no existe dentro del conflicto social ni en las ceremonias. El texto configura una sociedad guerrera, agresiva y cruel, capaz de sacrificar a los vencidos. Sin embargo, reconoce el valor de los enemigos, representantes de los pueblos vecinos. Este valor se funda en el cumplimiento de los códigos sociales y, especialmente en el caso de los guerreros, su valentía, su éxito como soldado y su capacidad para defender a sus superiores.

La situación descrita y su inserción dentro de una tradición permiten sugerir que los rasgos estructurales y estilísticos corresponden al discurso teatral ritual dentro de la cultura maya-quiché. La estructura enfatiza la dimensión ritual como celebración de una ceremonia que lenta y reiteradamente avanza hacia el acto

supremo: la muerte real, no simbólica, del sacrificado. El rito va asociado al baile y a los elementos musicales. De este modo, hay numerosas alusiones a lo musical y menciones del acto de danzar y su función.

Uno de los puntos reiterados por la crítica sustentada en los principios aristotélicos es que el *Rabinal Achí* constituye el primer texto dramático en América Latina porque posee un principio de acción, entendida como un tenue desarrollo de un conflicto fundado en el antagonismo entre el Varón de Rabinal y el Varón de Queché.

En el nivel del estilo se observan los discursos reiterativos, las extensas enumeraciones, las repeticiones de frases, los discursos intertextualizados de los dialogantes —utilización de frases usadas por un personaje y adoptadas por el hablante—, estilo mayestático, discurso indirecto de los personajes para hablar de sí mismos, la personificación de "la voz" como representativa del individuo.

En cuanto a las imágenes, abundan las que tienen como referencia el espacio agrario. El Varón de Queché dice: "Venga a sembrar, a hacer viveros, allí donde se apretujan los retoños de nuestros pepinos, de nuestras calabazas, los retoños de nuestras matas de frijol" (21). El discurso de los personajes permite visualizar un espacio de montañas, ríos, nubes, lluvias, aves y animales, los instrumentos de la guerra, los espacios de la misma, los procedimientos con que la llevan a cabo. Aún se describen los alimentos —"porque comemos el plato frito, el frijol grande, el plato de langosta, el plato de loros, los platos combinados" (20). Con frecuencia, "los cielos y la tierra" sirven como testigos de promesas, ofensas y deberes. Los seres humanos, a la vez, se encuentran unidos a su condición de pertenecientes a un espacio y nivel social y un espacio geográfico. Varias frases que se aplican a los dos personajes, muestran estas identificaciones. La frase "revela el aspecto de tus montañas, el aspecto de tus valles" se aplica a los personajes principales. El Varón de Queché afirma: "yo el hijo de las nubes, el hijo de las nublazones" (19). Algunas imágenes revelan fuentes de felicidad y placer: "Los ramajes, los verdes ramajes, el amarillo cacao para las compras, el amarillo cacao fino, el oro, la plata, los bordados, la orfebrería, con mis niños, mis hijos" (24).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 4
El sistema colonial: las teatralidades y los discursos teatrales de la legitimación del poder

1. Visión general

El período denominado "colonial" comprende desde la llegada de los primeros conquistadores (hacia 1530) hasta aproximadamente 1810. Incluye casi trescientos años en los que se produjeron enormes transformaciones en la sociedad de las colonias. Estos cambios incluían los de las mismas sociedades latinoamericanas y los de la península y Europa. En uno y otro caso, afectaban las condiciones sociales, económicas y culturales de América Latina. Con respecto a España, el más significativo fue la sustitución de los Habsburgos (1714) por los Borbones y las consiguientes transformaciones ideológicas. En Europa, se destaca el surgimiento y apogeo de la Ilustración, la Revolución Francesa y su secuela de consecuencias. En América Latina estas transformaciones comprenden la constitución de las sociedades, la distribución étnica en las ciudades, las condiciones económicas, los grupos sociales en el poder, la función de los objetos culturales, las intertextualidades culturales y religiosas, y las políticas oficiales establecidas de acuerdo con las regiones. Por otra parte, surgieron enormes diferencias entre las zonas, lo que tampoco se mantuvo uniforme durante todo el período. México y Perú, por ejemplo, al ser designados virreinatos, tenían un sector social de dependientes de la corona y una actividad cultural más vinculada a la española. En algunos espacios, la sumisión de los aborígenes se

llevó a cabo en los primeros decenios; en otras, la guerra continuó por muchos años. Algunas regiones tenían sectores de gran poder económico y político y sus fuentes de ingreso les daba posibilidades de desarrollo económico y cultural; en otras, con escasez de recursos, las producciones culturales eran poco frecuentes y con menos esplendor. Los cambios económicos y políticos, a la vez, determinaron ingresos y desplazamientos de grupos humanos. En los primeros decenios la división social establecía un grupo de europeos, con énfasis en la conquista y la conversión, y enormes sectores indígenas. A partir del siglo XVI se produjo una relativa diversificación de los sectores sociales: colonizadores, criollos, variedades de indígenas en distinta relación con los conquistadores y colonizadores, y los descendientes de esclavos negros. Por otra parte, las preocupaciones de los poderes centrales fueron las del desarrollo económico, la creación y protección de las incipientes industrias, los desplazamientos de los modos de producción y su impacto en la formación de los sectores sociales, la exportación de productos, los sistemas de recolección de impuestos y el tratamiento dado a los sectores trabajadores, tanto indígenas como de descendencia africana y los grupos étnicos surgidos de las relaciones entres las etnias (mestizos, morenos, pardos, etc.).

Durante el período, los productos culturales tienen que ser vistos como objetos de una cultura colonizada en la cual las políticas culturales de la metrópoli —España o Portugal— son determinantes, especialmente en relación a las prohibiciones, pragmáticas y decretos regulando las costumbres y las prácticas culturales. En principio, se trata de culturas dirigidas desde la metrópolis y las transformaciones en las políticas culturales de las mismas originan cambios en las colonias. Por consiguiente, los sistemas de preferencias estéticas de los productores de la hegemonía cultural tienden a coincidir con los centrales. Tradicionalmente, se han usado los conceptos de renacimiento, barroco e Ilustración para denominar instancias culturales de estos tres siglos. Indiscutiblemente, es posible encontrar elementos renacentistas, barrocos y de los comienzos de la literatura ilustrada, aunque, creemos, refuncionalizados según las condiciones específicas de cada zona, pero siempre funcionando como el canon legitimador la referencia a la cultura de la metrópoli. Los términos recurrentes —renacentista, barroco, neo-barroco o barroco americano—, sin embargo, pueden contribuir a una interpretación deformada, al privilegiar los rasgos provenientes de la cultura

colonizadora. Esta conceptualización tiende a excluir las producciones culturales que no corresponden a los conceptos definidos y a reducir los elementos autóctonos a rasgos incidentales.

En términos generales, dentro del período de la Colonia la mayor parte de la producción de discursos teatrales hegemónicos estuvo en manos de los sectores en el poder político y religioso. Los modelos de los discursos teatrales del período inicial correspondían, en el fondo, a los del teatro religioso de la Edad Media, producido en circunstancias y objetivos del todo diferentes.

Las variantes y las transformaciones en estos discursos se relacionan directamente con los proyectos políticos, económicos y culturales de los poderes políticos y religiosos, quienes produjeron discursos teatrales para los sectores "criollos" y para los sectores de las culturas no ibéricas. En ambos casos, la intencionalidad, los códigos teatrales y las imágenes varían considerablemente. Las teatralidades públicas, por otro lado, cumplían la función de enaltecer la cultura colonizadora, enfatizar la continuidad de sus tradiciones y celebrar acontecimientos políticos y religiosos relevantes a sus intereses. Algunas de las teatralidades públicas, con destinatarios indígenas, cumplían una función semejante a la del teatro de conversión y asentamiento de la cultura católica y europea.

Hay que notar, sin embargo, que los sectores en el poder económico, político y cultural varían considerablemente a lo largo de los tres siglos del período. Mientras que en los inicios los sectores militares y representantes de la Corona constituían el poder laico, hacia los finales de la misma se había desarrollado una variedad de sectores criollos cuyo poder económico balanceaba y se contraponía a los proyectos emanados del poder central. En consecuencia, la cultura, los discursos teatrales y las teatralidades cumplían funciones distintas en las nuevas condiciones histórico-sociales.

En el caso de los discursos dirigidos a las culturas no hispánicas, a la vez, hay pluralidad, condicionada por los productores —Iglesia o Estado, por ejemplo— y la diversidad étnica y social de los potenciales destinatarios, por cuanto la variedad de las culturas de éstos determina la utilización de procedimientos teatrales. Así, por ejemplo, hay variantes de acuerdo con los destinatarios de las zonas guaraníes, aztecas, mayas, aymaras, quechuas, etc. Junto con la necesidad de considerar la competencia cultural y teatral de los destinatarios, estos espectáculos se cargaban de elementos de las

culturas indígenas al utilizar sus actores y elementos teatrales, dando origen a objetos culturales fuertemente hibridizados.

El sistema colonial debe ser entendido como una pluralidad de culturas en procesos de transformación, en las cuales, se pueden advertir tendencias generales, pero que en la práctica tienen enormes variantes regionales.

Dentro del sistema, distinguiremos dos subsistemas. Uno correspondiente a los primeros decenios después de la llegada de los colonizadores, en el que tanto los productores como los receptores de la hegemonía cultural han nacido y, con frecuencia, se han educado en la metrópoli. La función de la cultura, con respecto a los receptores hegemónicos, era afirmar la continuidad de la tradición, y la conversión y catequización en cuanto a los receptores de las culturas no-hispánicas. El segundo subsistema, propiamente colonial, corresponde a la cultura española ya asentada, y en el cual la cultura cumple una función con respecto a la sociedad "criolla" y las necesidades surgidas del desarrollo de nuevas clases sociales y sus intereses. Hay variantes significativas entre la producción del siglo XVII y la del siglo XVIII, lo que ha llevado a algunos historiadores a establecer las fechas de 1683 y 1689 como línea divisoria, con referencia a estrenos de Sor Juana Inés de la Cruz (Shelley-Rojo). Preferimos pensar en términos de surgimiento de tendencias que, sin establecer fechas precisas, se hacen presentes hacia fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, como resultado de acontecimientos histórico-sociales y culturales que se activan de modo diferente en los distintos espacios.

2. Los discursos teatrales y las teatralidades como instrumentos de conquista y catequización

Los poderes sustentadores de las teatralidades y discursos teatrales del sistema corresponden a los representantes de la Corona y a la Iglesia Católica. El discurso de los sectores dominantes utilizó tanto las teatralidades públicas como los discursos teatrales para comunicar, imponer y conservar sus sistemas de valores. La Iglesia Católica lo adoptó como uno de sus principales medios de adoctrinamiento y defensa de la fe, para los sectores "criollos" y para los indígenas. Para los sectores de la cultura dominante, los discursos teatrales significaban una entretención y la continuidad y presencia de la cultura de la metrópoli.

2.1. Las teatralidades públicas

Uno de los mayores instrumentos del poder durante la Colonia fue la celebración de ceremonias y representaciones públicas, por cuanto ellas visualizaban el poder y transmitían los códigos culturales y los símbolos legitimadores a una amplia gama de la población.

Las teatralidades sociales y públicas de los sectores de la cultura dominante para los españoles funcionan como continuidad de las tradiciones forjadas en España, modificadas en algunos casos ligeramente de acuerdo con sus funciones en las nuevas condiciones históricas. Estas teatralidades refuerzan los sistemas de valores de los sectores criollos, representantes de la corona española o de la Iglesia Católica. Otras teatralidades públicas están dirigidas a los indígenas. Los espacios de la representación son especialmente los de las ciudades recién fundadas, los lugares sacros apropiados de los indígenas y los pórticos de las iglesias. En cuanto a las teatralidades de los indígenas, algunas tienden a seguir la tradición indígena respectiva; otras son modificadas considerablemente al ser utilizadas por los sectores dominantes.

En los primeros decenios, la mayor parte de los productores culturales y los participantes son soldados y sus objetivos son someter a los aborígenes, fundar los cimientos de las nuevas sociedades y asegurar los lazos de continuidad política y cultural con la península. Las celebraciones son tanto de carácter oficial como religioso o privado. Las ceremonias públicas cumplían la función de motivar a los soldados, reproducir las teatralidades españolas, amedrentar a los indígenas y apropiarse de sus ritos. Estaban dirigidas a imponer una imagen de lo español y sustituir las teatralidades de los sectores indígenas en sus respectivos espacios.

Las ceremonias, las representaciones públicas y religiosas, con frecuencia, se llevaban a cabo en celebración de la llegada de nuevas autoridades políticas o religiosas, y en fechas significativas en ambos lados del Atlántico.

Giovanna Recchia recuerda que ya en 1528 en la ciudad de México: "se acordó celebrar la fiesta de San Hipólito, más relacionada con la historia de la ciudad junto con las de San Juan, Santiago y Nuestra Señora de Agosto, patronos de los barrios indígenas localizados alrededor de la traza española, para conmemorar la caída de Tenochtitlan a manos de los españoles" (1993, 15). Esta cita

sugiere varios rasgos importantes de las teatralidades públicas y religiosas. La adecuación de las fechas de las fiestas españolas para hacerlas coincidir con las fiestas y celebraciones amerindias, con el fin de identificar los santos y patrones españoles con los dioses indígenas en los imaginarios indígenas. La práctica misma involucraba la utilización de las tradiciones españolas. Como señala Giovanna Recchia, "también las primeras fiestas cívicas fueron inspiradas en las tradiciones más arraigadas en España" (1993, 15). Por otro lado, se tendían a celebrar en tiempos que, ya sea para el pueblo, el grupo étnico o la iglesia, eran prácticamente utilizables y funcionales. De este modo, se celebraban durante las fiestas religiosas católicas o del santo patrono de la ciudad.

A juicio de Beatriz Aracil, por ejemplo, el 15 de agosto fue "la festividad más importante para los tlaxcaltecas durante el período colonial" (2000, 511). La fecha era próxima al 13 de agosto que, en la tradición tlaxcalteca, correspondía a la caída del Gran Tenochtitlan que ellos celebraban. Según Aracil, los franciscanos la trasladaron al 15 para hacerla coincidir con la Asunción de la Virgen.[10]

La utilización de este procedimiento por los franciscanos, por ejemplo, es detallado por Solange Alberro, quien hace notar que la sustitución, en relación a fechas y espacios, funcionaba tanto desde la perspectiva indígena como española, pero que la teatralidad dominante era la española. Apunta Alberro:

> cabe pensar que los religiosos acataban los consejos que les daban los principales en cuanto atañía a lugares destinados a la edificación de los nuevos santuarios cristianos, a sabiendas o al menos sospechando que la elección no era totalmente inocente, a la vez porque no podían prescindir del apoyo brindado por las autoridades indígenas y porque al aceptar sus sugerencias, no contravenían la rancia tradición de sustitución de santuarios propia de la Iglesia Católica (25).

Las teatralidades públicas tendían a centrarse en los espacios públicos establecidos por el gobierno civil y el gobierno religioso. Las diferentes órdenes religiosas, a la vez, manejaron sus teatralidades

[10] Sobre la fiesta de la Asunción de la Virgen, ver Óscar Armando García, 2004.

específicas para comunicarse con los distintos sectores de la sociedad colonial, ya sean de origen europeo o indígena. De este modo, la construcción de iglesias católicas sobre los cimientos de los templos indígenas constituye parte de la teatralidad social y un modo de imponer su autoridad. La escenificación del poder y la utilización de lo visual como modo de autolegitimación se pone manifiesto en la arquitectura y en la ornamentación. Los jesuitas, por ejemplo, construyen pórticos que hace a sus templos fácilmente identificables. La iglesias dominicas se caracterizan por la gran riqueza ostentada. Los cuadros de santos y santas que cuelgan de las paredes y las imágenes de los vitrales en las iglesias legitiman las distintas órdenes religiosas. Por ejemplo, por medio de las yuxtaposiciones anacrónicas en las pinturas de la adoración del niño dios o la asunción de la virgen donde la acción es presenciada por los sacerdotes de la orden respectiva. La inclusión de decoraciones y elementos de las culturas indígenas en los templos es indicio de la aceptación de la cultura indígena y el hibridismo visual como integración de los representantes de esas culturas.

2.2. Los discursos teatrales del poder religioso: la Iglesia Católica

Desde los comienzos del período, la Iglesia no descuidó la ortodoxia ni la conservación de la doctrina y la práctica religiosa en los sectores no indígenas. De este modo, tanto los discursos teatrales como las teatralidades de la Iglesia cumplen una función dirigida a los sectores culturalmente dominantes. En cuanto a los discursos teatrales, éstos utilizan los códigos y las modalidades teatrales vigentes en España, adaptados a las funciones y necesidades de las nuevas sociedades. Las teatralidades, por su parte, enfatizan la imagen de las tradiciones españolas para los sectores españoles e integran elementos de las tradiciones españolas e indígenas para crear nuevos sistemas de teatralidades "híbridas" capaces de comunicar el mensaje cristiano a las poblaciones indígenas.

Uno de los discursos que adquirió gran práctica fue el pastoril transformado a lo divino. Un ejemplo es el de Juan Pérez Ramírez, descrito como "Natural de México, de treynta años, hijo de conquistador, lengua mexicana; a oydo cánones, entiende bien latin y es hombre de buena habilidad y buen poeta en romance, vive bien y honestamente" (Carta a Felipe II de Pedro Moya de Contreras,

arzobispo de México. Citado por Ripoll y Valdespino, 13). Su *Desposorio espiritual* entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana de 1574, fue "escrita y representada para celebrar la consagración del arzobispo Moya de Contreras, el 8 de diciembre de 1574" (Ripoll y Valdespino, 13). Se ha señalado la huella de Juan del Encina en la idealización de los pastores, el ambiente bucólico y el que termine "con acompañamiento de música, danza y alusiones a elementos populares" (Ripoll y Valdespino, 13).

El *Desposorio...* corresponde al discurso de la celebración religiosa, centrado en el motivo del encomio del nuevo arzobispo, fundado en los códigos de lo pastoril vuelto a lo divino, con elementos propios de la mística y fuerte presencia de imágenes de la *Biblia* —Antiguo y Nuevo Testamento—. Es evidente la intertextualidad con la poesía cortesana en su uso de la lapidología como fuente de comparación de lo hermoso y valioso. Otros elementos estilísticos propios de la literatura culta son la estructura del diálogo filosófico, las citas en latín, frases de salmos cantadas por los pastores y utilizadas por algunos de los personajes alegóricos. Todos esos códigos implican un espectador competente con la cultura española de la época. La estructura del texto es más bien narrativa, y en ella se destacan varias instancias que culminan con la boda, la que lleva al baile con que termina el espectáculo. En cuanto a la representación, no hay referencias en el texto sobre el modo de vestirse o la representación en sí, aunque es posible suponer que fue escenificada en el atrio o en el interior de la iglesia.

Con frecuencia se cita este texto como uno de los primeros en configurar aspectos de "lo americano". Su lectura, sin embargo, revela que las únicas referencias son menciones a la "Iglesia mexicana", a la que el nuevo Pedro va a guiar, sin que ello signifique describir la naturaleza ni lo específico de la sociedad del momento. La "Iglesia mexicana" es caracterizada con términos pastoriles ("hermosísima pastora") y de la poesía cortesana ("mi señora"). Los beneficiarios de la llegada del arzobispo son descritos en términos pastoriles (ovejas, rebaño, ganados).

También recurren a los códigos bíblicos y alegóricos. Uno de sus cultivadores más reconocidos es Fernán González de Eslava (Sevilla? 1534?-1601), quien es considerado por varios historiadores como el dramaturgo más importante del siglo XVI en América, tanto por sus textos alegóricos como por sus entremeses. Llegó a México,

donde fue ordenado sacerdote, cuando tenía unos veinticinco años. En *De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción*, González Eslava "presenta de forma más pintoresca y atrevida una de las características del teatro de la época: el anacronismo; por él se convierten en compañeros de travesía bíblico Jonás y varios personajes contemporáneos: un vizcaíno, un gracioso y un matrimonio mexicano, ella es 'hija de conquistador'" (Ripoll y Valdespino, 41).

Otra manifestación teatral dentro del sector cultural durante el período son los textos escritos por los sacerdotes, conocidos como "teatro escolar", y considerados predominantemente como ejercicios literarios. Marina Gálvez afirma: "Estaba constituido por diálogos alegóricos, parábolas, leyendas hagiográficas, o sencillas dramatizaciones sacadas de las Sagradas Escrituras para entretenimiento de los escolares, educar su gusto literario, probar sus dotes poéticas, avezarlos en el hablar público..." (33).

2.3. Los discursos y contradiscursos del poder laico: los entremeses

Dentro del sistema de productor de la cultura hispánica para destinatarios de la misma cultura, es preciso considerar otros textos que se desligan de lo religioso para apuntar a lo moral, social y político, aunque en muchos casos son escritos por los mismos individuos que los textos religiosos. Una de las formas preferidas fue el entremés.

Con frecuencia, el entremés evidencia la familiaridad de los productores y receptores con las fórmulas teatrales de los géneros llamados "menores" en España y la posibilidad de disfrutar de los detalles estilísticos y formales, lo cual en el fondo implica un público muy familiarizado con los códigos correspondientes.

Si entendemos el entremés como género satírico y paródico, podemos pensar que las referencias no corresponden sólo a la reiteración de motivos característicos de la tradición sino que manifiestan las preocupaciones que de alguna manera estaban en el interés de los espectadores. Los entremeses sugieren una crítica social. Se ha señalado, que la utilización del entremés contribuyó a incorporar aspectos de la cultura de América Latina al incluir personajes populares y por sus frecuentes referencias históricas,

geográficas y costumbristas. Además, representan excelentes ejemplos de la formación del "nuevo" lenguaje al utilizar un vocabulario popular, expresiones y referencias a las nuevas costumbres y términos de las lenguas indígenas, especialmente al describir la naturaleza.

Dentro de la tradición de los entremeses, uno de los autores más citados es Cristóbal de Llerena, clérigo dominicano. El texto —referido como *Entremés*— fue representado "por estudiantes universitarios, en el atrio de la Catedral de Santo Domingo, el día de la Octava de Corpus de 1558" (Ripoll y Valdespino, 33).[11] El texto constituye una crítica a la "venalidad y negligencia de las autoridades coloniales" (Ripoll y Valdespino, 33). Se critica la liviandad femenina, las mentiras de los escribanos y la usura de los comerciantes. Para Bonilla y Vladich: "En esta obra se muestra la situación económica y política de la Isla y cómo las autoridades gubernamentales y eclesiásticas estaban unidas para saquear al pueblo. He aquí un ejemplo de una realidad histórica (el juicio de un escritor) que condiciona y limita la realidad de la práctica teatral, puesto que todas sus obras fueron destruidas" (59). Para Molinaza: "La temática del entremés expone el retrato de una sociedad en crisis mostrado a través de un conflicto entre varios personajes de distintos estratos sociales" (2004, 82).

Frente a la pregunta sobre "lo americano", en Llerena se puede captar predominantemente por el uso de las expresiones coloquiales por parte de los personajes populares: el Gracioso o el Bobo, por ejemplo. Expresiones y alusiones que pueden limitarse al lenguaje popular de Santo Domingo o a situaciones específicas. Los códigos teatrales utilizados, sin embargo, no son sino variantes de las fórmulas teatrales españolas. Son códigos trasplantados que cumplen una función semejante al original en otro contexto.

En el *Entremés de Diego Moreno y Teresa* —escrito en quintillas—, González Eslava configura un motivo característico del entremés en España —la misoginia— y una situación típica dentro del género: las quejas de una esposa y la débil defensa del esposo. La esposa quiere irse de México y exige una serie de comodidades, regalos y bienes que el marido no puede proporcionar. Se caracteriza a la mujer como exigente, siempre insatisfecha, habladora, vana. La

[11] Sobre una reciente interpretación de este autor, ver Molinaza 2004.

comicidad proviene de la exageración de los rasgos que la tradición asignaba a las mujeres. A la vez, se enfatiza la insatisfacción de la vida en México, la ausencia de mujeres "puras", la tendencia del alguacil a desnudar a la mujer, su proclividad lujuriosa de ésta, la mujer codiciosa (seda), orgullo de clase ("hija de un conquistador"). Diego defiende a México, aunque en realidad no es mucho lo positivo que propone, ya que menciona la amistad y el no andar buscando lo que no se necesita. Por otra parte, se destaca la pobreza de Diego, su hombría y se menciona China como el mundo lejano, exótico, inaccesible.

De los entremeses de Fernán González Eslava se ha destacado su hábil versificación, la agilidad del diálogo y su "americanismo". Este último aspecto se manifiesta:

> por la abundancia de tipos, costumbres, paisajes y figuras locales; las referencias a los virreyes, a los que elogia en loas o festeja en algunos de sus coloquios; los sucesos que sirven de tema a una que otra pieza, como la terrible epidemia en que murieron más de dos millones de indios, en 1576, motivo del *Coloquio catorce* y, sobre todo, por el crecido número de "mexicanismos" en el lenguaje, algunos de ellos de procedencia náhualt, como "piltote", de piltontli ("muchacho"), mecate, de mecalt (cuerda de hilo de magüey), huipil, de huipilli (camisa de colores sin mangas), "atengo", de atenco (lugar en la orilla del agua), "tepuzque", de teputztli (cobre), etc. (Ripoll y Valdespino, 41).

También es el autor del *Entremés del ahorcado*, el cual se caracteriza por la estereotipación de los personajes y un lenguaje fundado en fórmulas lingüísticas y literarias. El texto parece un ejercicio literario, pese a las alusiones y referencias geográficas que, prácticamente, no tienen valor de referencia real.

Juan del Valle y Caviedes (Perú, 1652?-1697?) escribió entremeses, poesías satíricas, amorosas, eróticas, escatológicas y bailes. Se considera que su obra más importante es *Diente del Parnaso*, en la que satiriza despiadadamente a los médicos. Para algunos historiadores es el introductor del conceptismo en América Latina. Es autor del *Entremés del amor alcalde* y el *Baile cantado del amor médico*. Suárez Radillo afirma que: "La obra de Valle y

Caviedes evidencia en general una gran influencia de Quevedo, y no sólo del conceptista sino la del crítico mordaz y despiadado que deforma literariamente una realidad que le asquea para hacer más ostensibles sus vicios y lacras" (1981[b] II, 374-375). Agrega que satiriza "Un mundo —o más bien un mundillo—, de falsos caballeros, fingidas damas, de clérigos interesados e hipócritas beatas, y, sobre todo, de médicos ignorantes... a través del tono festivo del diálogo de sus personajes, alegóricos o realistas, se filtra una gran amargura, una profunda desilusión" (375).

2.4. Discursos teatrales de los sectores dominantes para los sectores no-hegemónicos: La iglesia y el teatro de conversión

Una significativa producción cultural y teatral del período colonial, especialmente en los primeros decenios, con variantes en los distintos países, fue la de los sectores eclesiásticos destinada predominantemente a la población indígena. Antonio Rubial García destaca un aspecto significativo de las prácticas escénicas como sistemas de comunicación:

> Con el fin de facilitar el aprendizaje de los dogmas y de la moral, los misioneros utilizaron los principios del arte de la memoria, asociados a la retórica medieval y muy difundidos en el Renacimiento; así mismo hicieron uso del canto, de la danza, de la pintura, de las representaciones teatrales y de los espectáculos de participación multitudinaria para transmitir enseñanzas religiosas y morales, historias y símbolos. Las imágenes y los recursos visuales se convirtieron en medios ideales para suplir las dificultades de la comunicación verbal, a pesar de todas las ambigüedades y ambivalencias que se podían dar en este tipo de intercambios (17).

Prácticamente todos los historiadores enfatizan que los orígenes del teatro latinoamericano deben ser buscados en esta veta. Walter Rela, al hablar de los orígenes del teatro en Brasil, los relaciona con la práctica de los jesuitas de utilizar el teatro como medio de enseñanza. Semejante es la posición de Cacciaglia: "Os iniciadores da actividades teatral no Brasil foram os jesuítas portugueses de Coimbra que, meio século após a descoberta, foram enviados como missionários as novas terras" (159).

Junto con reconocer la importancia del carácter fundador de estos discursos se acepta el carácter híbrido de las producciones, en cuanto corresponden a una ideología católica, pero que en los procedimientos y la imaginería integran lo europeo y católico con lo indígena. Aspecto que ha sido resaltado por varios historiadores del período. Armando Partida, por ejemplo, afirma:

> Lo que es evidente y consecuente es que la unión e interacción de las dos culturas dio como resultado un teatro religioso original, como formalmente podemos considerar el teatro de evangelización, el teatro representado en lengua náhualt: primer fruto estético de la interpenetración cultural, independientemente del contenido religioso e ideológico que ambas culturas portaban (1992, 26).

Rela considera que este teatro contribuyó a la conservación de las formas amerindias al incorporarlas en la representación: "Actuando con certera visión de los distintos medios regionales, adaptó el ritual, la danza y la música de los aborígenes y se sirvió de su riquísimo fondo mitológico, ensayando sobre esa base sencillas dramatizaciones. Fauna, flora y costumbres fueron incorporadas por su fácil individualización al marco general de las representaciones" (8). Posición semejante es la de Marina Gálvez: "El proyecto de evangelizar a quienes no conocían la lengua castellana condujo enseguida al misionero a la utilización de recursos procedentes del teatro indígena, a fin de hacer entender su doctrina, así como lograr con prontitud la estima del pueblo vencido mediante festejos y diversiones" (16). Agrega que estos espectáculos se valían "siempre del mundo indígena: lengua, costumbres, fórmulas poéticas, recursos teatrales, etc." (16).

Por otra parte, aunque se ha dado mayor importancia al proceso de conversión al cristianismo, al parecer, con frecuencia, las puestas en escena servían para representar parte de la historia de los mismos pueblos indígenas y sus problemas. En el *Auto representando na festa de Sao Lourenço*, pieza trilingüe,

> se incorporan las contradicciones y conflictos de su momento histórico, por ejemplo: entre los personajes principales tenemos a los diablos (Guaixará y Aimbiré, su criado), en constante

> intento de perversión de los pobladores, hecho que se repite en *Na festa do Natal*. Es significativo el que los nombres de los diablos sean nativos, más aún porque son los nombres de dos grandes jefes de la tribu de los tamollos, aliados de los franceses por su enemistad con los portugueses y sus aliados nativos, los tupis (Bonilla/Vladic, 26).

Algunos historiadores agrupan estos textos en lo que denominan "Teatro de Evangelización".[12] Para Partida, éste constituye un tipo de teatro producido por los sacerdotes, escrito en lengua náhualt, y dirigido casi exclusivamente a los indígenas. Othon Arróniz, en cambio, incluye dentro de su "teatro de evangelización" prácticamente todo el teatro producido por sacerdotes para los pueblos aborígenes. De este modo, dedica capítulos separados al "teatro franciscano", "teatro dominico", "teatro jesuita". También destaca el hecho de que los sacerdotes españoles y portugueses comienzan su labor teatral y catequizadora tan pronto como llegan a las tierras de América. Hace notar, por ejemplo, que la primera mención es de 1533, cuando "la historia del teatro del Siglo de Oro apenas ha comenzado" (15).[13]

Antonio Rubial García comenta aspectos que explican las actividades teatrales y el apoyo recibido por las autoridades civiles y militares: "Para ella (la Corona Española), la conquista armada, la explotación económica y la dominación política sobre los indígenas, sólo podían ser justificadas si se las consideraba como medios para alcanzar la conversión de éstos al cristianismo y con ello su salvación eterna" (2000, 13). El proceso de evangelización, naturalmente, tuvo más desarrollo en las zonas en que existía una mayor población indígena y cuyos espacios eran religiosamente importantes para los sectores indígenas. Tal es el caso de la Ciudad de México, Cholula y Tlaxcala en México y el Cuzco en el Perú. También se producen en las zonas en las que había una tradición teatral que proporcionaba los artesanos y actores y tenía un público familiarizado con los códigos teatrales.

Las narraciones de la época evidencian que los sacerdotes utilizaban una variedad recursos teatrales para lograr comunicar su

---

[12] Sobre este tema, ver Armando Partida (1992).

[13] Ver el excelente conjunto de ensayos Sten, 1992.

mensaje. Pereira Salas, al referirse a las primeras formas dramáticas en Chile, hace dos observaciones que nos parecen sugerentes. Por una parte, anota que la situación en Chile fue diferente la de México y Perú en cuanto no se congregaban multitudes de indígenas en capillas abiertas. Luego, dice: "En las numerosas fiestas que los maestros ignacianos organizaban en el seno de las cofradías de indios, morenos y negros, era habitual el empleo de métodos escenográficos, acertadamente escogidos" (30). Frase que nos muestra la adecuación a las circunstancias específicas y la mención de otros destinatarios marginales: morenos y negros. Por otra parte, se refiere a técnicas precisas de comunicación del mensaje al agregar: "... cuya eficacia reforzaban con el empleo simultáneo de los medios olfativos de los sahumerios de incienso y pomas de olor, las ilusiones visuales de la perspectiva y la solemnidad auditiva de los discursos, de apropiada oratoria" (1974, 20).[14] En otras palabras, lo que Pavis y otros teóricos en la actualidad, llaman "teatro total".

Las representaciones eran llevadas a cabo por actores indígenas, la historia se adecuaba a las circunstancias hasta el extremo de combinar ficción con realidad. Es decir, la ficción de una historia previamente ficcionalizada —la conquista de Jerusalén, por ejemplo— identificada con la conquista española (segundo nivel de ficción) terminaba con el bautismo real (no ficticio) de los indígenas (Montoya, 1970). En la representación se contaba con la competencia —la información que tenían los espectadores— por ejemplo, en este caso, la existencia de Cortés y Alvarado.

En su mayor parte eran producidas en el lenguaje de los destinatarios. En ocasiones eran bilingües o trilingües, como es el caso mencionado por Rela y citado por Bonilla y Vladich: "Rela da noticia de una representación del Padre Manuel de Nóbrega, en Brasil: *Diálogos sobre a converzao dos gentíos* (1557-1558) y entre 1567-1570, de la representación de *La Pregaçao Universal* del Padre José de Anchieta, en Piratininga y San Vicente, representación que se hizo en español, portugués y tupí" (26).

El tema del lenguaje, como todos los signos usados en las puestas y representaciones, sin embargo, es más complejo. Ya hemos

[14] Pereira Salas menciona en varias ocasiones la situación de los "negros" y "morenos". Dice, por ejemplo, "los negros hacían sus oraciones o coloquios con mucha música y saraos" (20).

señalado la incorporación de vocabulario indígena como una necesidad de hacer comprender a los indígenas el mensaje. Alberro señala los peligros de esta utilización: "además de todas las ambigüedades inevitables, quedaba el arduo problema que constituía la traducción de nociones cristianas en lenguas autóctonas. Se sabe que, de manera general, los franciscanos prefirieron no traducirlas, temiendo precisamente que el término indígena conllevase automáticamente el significado idolátrico" (29).

Solange Alberro comenta los esfuerzos que hicieron algunas órdenes o individuos para evitar que un signo cristiano pudiese ser interpretado idolátricamente por los indígenas.

> ...los bailes indígenas no podían reducirse a la concepción occidental del baile, incluso en sus modalidades rituales. El sagaz padre Durán, por ejemplo, advierte sobre los detalles complejos que acompañan tales bailes o mitotes, como son los lugares decisivos ocupados por los danzantes, sus movimientos y posiciones jerárquicas en el conjunto, las coreografías, los cambios de ritmo, el color y el tipo de adornos, flores, plumas, joyas, pinturas corporales, las celebraciones litúrgicas que las propician y los momentos del día o de la noche en los que los indígenas suelen entregarse a ellos, etcétera. Todos estos detalles, que parecen insignificantes a tantos religiosos ignorantes o desprevenidos, son en realidad reveladores de prácticas y creencias idolátricas (29).

Por otra parte, como se ha dicho con frecuencia, la mano de obra era indígena, de modo que a veces había escenarios especiales, decorados por artesanos indígenas. También lo eran los actores, lo que lleva a suponer que, aunque el mensaje del texto fuese cristiano, las teatralidades y las gestualidades indígenas constituían un componente importante de los códigos teatrales. Desde esta perspectiva, es posible aceptar que muchas veces la "lectura" de los signos visuales por parte de los espectadores, no sólo las palabras y su decodificación, se llevaba a cabo desde el imaginario social étnico respectivo. Rasgos seguramente reforzados por otros elementos propios del espectáculo teatral. Según Azor el "indígena aportaba, además, todos los elementos escenográficos, de vestuario y maquillaje" (1988, 20). "Existen descripciones de cronistas españoles

admirados ante la presencia de color y la diversidad de los decorados indígenas, que evidenciaban, desde entonces, la presencia significativa de la cultura precolombina en los espectáculos coloniales" (1988, 20).

Óscar Armando García, al comentar una fiesta asuncionista, cita la descripción de Motolinía y destaca que "los personajes fueran interpretados por indios (inclusive la Virgen); que la lengua del festejo fuera náhualt..." (2004, 115). Posteriormente, menciona que también los apóstoles fueron representados por indígenas. El mismo historiador nota la utilización de la maquinaria y la tecnología europeas para crear los efectos teatrales. Un ejemplo es el caso de la Virgen y su representación en una nube y su entrada al cielo. Técnicas que Massip ha comentado en su libro sobre el teatro medieval y otros ensayos.

La mayor parte de las piezas se han perdido, pero se conservan títulos y recuerdos de ellas a través de las crónicas. Algunos de los motivos recurrentes fueron los del juicio final, la anunciación, la asunción de la Virgen, la caída de Adán, el sacrificio de Isaac, la adoración de los reyes, la conquista de Jerusalén, las batallas de moros y cristianos. Los autores eran los misioneros, de los cuales se conservan algunos nombres: Motolinía, Andrés de Olmos, Luis de Fuensalida, Juan de Torquemada. Donde hubo misiones e indígenas que catequizar hubo textos. Al parecer, los distintos motivos representados cumplían funciones diferenciadas. García, por ejemplo, considera que el de la Asunción de la Virgen mostraba que "las deidades cristianas eran excepcionales, pues tenían un tránsito físico entre lo terreno y lo divino..." (2004, 122).

3. El subsistema de discursos teatrales y teatralidades de la sociedad colonial

Pese a que los productores de discursos teatrales y teatralidades hegemónicos continúan siendo los mismos —representantes de los poderes públicos y los sectores eclesiásticos— es necesario distinguir un nuevo subsistema dentro del sistema colonial a partir de fines del siglo XVII. Debido al cambio de las condiciones sociales, de los intereses de los sectores productores, de los receptores reales y potenciales, y de los modelos fundadores, se producen nuevas teatralidades y otras modalidades de discursos teatrales.

En la mayor parte de las zonas disminuyó considerablemente, o desapareció, la guerra contra los indígenas. Las actividades

principales pasan a ser las comerciales, con el consiguiente crecimiento de las ciudades y la diversificación de las industrias claves de cada región, los empleos y las prácticas sociales. Los criollos adquieren mayor importancia económica y social. La Iglesia pierde parte del predominio que tuvo en el subsistema anterior y la función catequizadora, sin desaparecer, disminuye. Los intereses de los sectores hegemónicos con respecto a los indígenas ya no son sólo salvar las almas, sino también su utilización como mano de obra en las áreas agrícolas, industriales y mineras. La transformación se hace más radical con el cambio de la dinastía gobernante en España. A comienzos del siglo XVIII, después de la Guerra de Sucesión, los Borbones sustituyen a los Habsburgos, con quienes se incrementa la influencia francesa. La sustitución de poderes da origen a importantes reformas administrativas y económicas, en especial en lo que respecta a la recaudación de impuestos. Las nuevas ideas de la Ilustración, de una manera u otra, se incorporan a la vida intelectual de las colonias.

La constitución misma de la población cambió al producirse una fuerte inmigración que trajo nuevos grupos sociales, los que, con frecuencia, desplazaron a los anteriores en los sistemas de poder e incorporaron nuevas actividades mineras, industriales, comerciales y culturales.

3.1. Las teatralidades públicas

3.1.1. La teatralidad pública religiosa

Las teatralidades públicas también pueden pensarse en dos direcciones: religiosas y civiles. Jaime Valenzuela Vásquez, al hablar de las teatralidades religiosas, observa que las diferentes órdenes religiosas optaron por distintas formas de teatralidad. Anota, por ejemplo que "los jesuitas adoptaron el Barroco como su lenguaje estético oficial"(145). Agrega: "En el espacio público, ello se expresaba a través de solemnes y llamativas manifestaciones externas que acompañaban sus celebraciones sacramentales, las que se planteaban como verdaderos paradigmas de la estrategia persuasiva, de la manipulación visual y de la religiosidad dramática" (145). Afirma, además, que la teatralidad pública religiosa vinculada al Corpus poseía un carácter de celebración y de alegría, en oposición a las festividades de Semana Santa que "jugaba(n) esencialmente con los sentimientos de tristeza y culpabilización" (147). Para Semana

Santa, en cambio: "Desde el martes hasta el sábado santo, el dolor y la ansiedad colectiva por purgar los pecados y congraciarse con la divinidad lograban copar la vida de la ciudad. El dolor físico y extrovertido formaba aquí un complemento esencial, a través de flagelantes y penitentes" (147-148).

3.1.2. Un ejemplo de teatralidad pública civil en el siglo XVIII

Las fiestas en ocasión de la "Celebración de la jura de Felipe V de Borbón, 1701" (Azparren: 1996, 111-115) nos servirán de ejemplo de la teatralidad pública. La ocasión en sí es significativa en cuanto constituye un indicio del modo de recepción de un enorme cambio político en España. Esta descripción sugiere la teatralidad y el uso del espectáculo en función de los intereses de la autoridad política.

El productor corresponde a las autoridades en el poder político y la función es reforzar la autoridad. Ésta es la del poder real que, en esta ocasión específica, implica mayores complicaciones potenciales, ya que se trata de sustituir la imagen de una familia real por otra, con connotaciones políticas y culturales altamente controversiales. El documento reproducido por Azparren corresponde al informe firmado por Nicolás Eugenio de Ponte y Hoyo, "Maestre de Campo, Caballero de la Orden de Calatrava, Gobernador y Capitán General de Venezuela".

La reseña de la fiesta sugiere varios aspectos valiosos para la historia de la teatralidad de los espectáculos públicos. El productor resulta una entidad colectiva —"los vecinos"— cuyo interés es evidenciar su aceptación y devoción al nuevo monarca. Sin embargo, la acción es producto de la decisión del narrador, quien a su vez es el Gobernador y Capitán General de Venezuela: "no dudé en mandar se efectuase luego con la mayor ostentación y grandeza que se pudiese señalar" (1996, 111). Por ello, afirma posteriormente "la nobleza de esta ciudad procuró en todas sus acciones no escasear por costo alguno el lucimiento" y, agrega, "la plebe también animada de mis continuas insinuaciones se manifestó garbosa y magnífica" (1996, 112).

La narración del espectáculo sugiere que la intención es mostrar cómo la colectividad acepta y celebra la llegada del nuevo rey y la nueva dinastía. Evidencia, además, cómo los sectores acomodados financian el espectáculo y que en este proceso se busca integrar a

todos los sectores sociales. Sin embargo, se puede observar la clara división social, la peculiaridad de las teatralidades de los distintos sectores, la existencia y utilización de teatralidades étnicas y la ciudad como espacio escénico en cual se distribuyen las acciones de el acuerdo con categorías sociales. El centro del escenario es la plaza: "Celebróse el real y majestuoso acto en la plaza principal". En ella en "un largo y espacioso tablado circumbalado de gradas y adornado con toda decencia en medio del cual, debajo de un rico dosel, hice poner una real copia de V. M., con cuya vista se aumentaron los júbilos y placeres de todos los leales vasallos de V. M." (1996, 112). La ceremonia en sí termina con el levantamiento del estandarte real, el pedido de silencio y la proclamación a viva voz de fidelidad al nuevo rey. Una vez que se aclama al rey, sus representantes continúan con la ceremonia que lleva a repartir "grandes porciones de monedas de plata", las que son lanzadas desde el espacio del rey (el "tablado" o las instituciones representantes del mismo ("los balcones de estas Casas Reales"). La imagen de solidaridad también es dada por "los milicianos" que lanzan repetidas "salvas".

Las "celebraciones nocturnas" muestran la utilización de la teatralidad a la española: "Siguióse luego la noche, y fueron tantas las luminarias, antorchas y fuegos artificiales que en la ciudad se encendieron", "con desprecio de costos y gastos" (1996, 113). La celebración continúa por varios días:

> las fiestas que se siguieron las repartí dando el primer lugar a la nobleza, que después de haber hecho representar a su costa tres comedias con muy buenas loas hechas para el real festejo, salieron muchos caballeros tres días consecutivos montados en famosos caballos adornados de ricos jaeces a jugar ciento y diez toros, que hice a mi costa conducir de los llanos a la provincia. Y el último día corrieron cañas con mucho acierto y primor (1996, 113).

Junto a estas actividades de la "nobleza" —de origen hispánico con recursos económicos—, participan otros sectores sociales: "festejos encargados a los gremios", "los mercaderes forasteros" ("costeó un castillo de fuegos artificiales de mucho valor"). Este sector proporciona, además, los elementos graciosos, al representar una versión jocosa de aspectos de la teatralidad española: "Liberales y

rendidos finalizaron sus fiestas con una mascarada bien graciosa con que vinieron a la plaza un domingo por la tarde, montados a caballos correspondientes a lo jocoso del festejo, con muy buenas e ingeniosas libreas y jugaron veinte y cuatro vaquillas pequeñas con alegre aplauso de todo el concurso" (1996, 113).

A esto sigue la participación de "la hermandad de Nuestra Señora de Altagracia", "que se compone de todos los pardos libres de esta ciudad" (1996, 113). Éstos usan "un carro triunfal", "curiosamente compuesto", "acompañado de todos ellos a caballo con hachas encendidas en las manos y adornados con lucidas galas". Este grupo llega a la plaza, con música e instrumentos, con "enigmáticas figuras", "que explicaban la majestuosa función a que se dedicaba".

En esta preocupación por mostrar el carácter general de la aceptación del nuevo monarca, el informante concluye con otros dos sectores sociales como parte de las celebraciones: los negros y los indígenas: "Hasta los negros esclavos demostraron su alegría representando una comedia y jugando veinte toros a caballo, y en la tarde de este día también unas cañas, cuya acción por ser de tan mísera y desdichada gente agradeció con extremo mi lealtad" (1996, 114). En cuanto a los indígenas: "los indios de las poblaciones vecinas con diversas danzas vinieron muchas noches a esta ciudad haciendo en cuanto pudo alcanzar su positividad, también ostentación de su lealtad y rendimiento" (1996, 114).

Esta descripción sugiere varios aspectos reveladores de los códigos de celebración dentro de los sectores en el poder: la utilización de fuegos artificiales, la ostentación de la riqueza, la exaltación de lo nunca visto, la representación de comedias, su financiamiento por la "nobleza", celebración de "justas" caballerescas, fiesta de toros, e.indicio de la actitud condescendiente hacia las teatralidades de los grupos sociales marginales.

3.2. Las fiestas de Corpus Christi

La actividad teatral en todas las colonias durante el período fue bastante intensa, con evidente preferencia por representaciones en torno a las fiestas de Corpus Christi. Esta fiesta conmemora la Eucaristía, la presencia del cuerpo de Cristo en la Eucaristía. La celebración es importante para la historia del teatro y las teatralidades en América Latina porque una de las actividades era la Procesión

del Santísimo Sacramento, en la cual participaban los distintos grupos sociales y étnicos. En esta procesión se saca a pasear al Santísimo Sacramento por las calles y las plazas. Cada grupo, al vestirse de gala, evidencia sus tradiciones y ritualidades, aunque ellas sean convertidas al cristianismo. Además, durante las fiestas se llevan a cabo presentaciones teatrales, que suelen ser financiadas por los ayuntamientos y personas acomodadas. Se dice que constituían uno de los períodos de mayor actividad teatral.

La Fiesta de Corpus Christi es muy anterior a la llegada de los españoles a América. Surgió a fines del siglo XIII en Lieja, Bélgica, asociada a un Movimiento Eucarístico cuyo centro fue la Abadía de Cornillón fundada en 1124 por el Obispo Albero de Lieja. El movimiento dio origen a varias costumbres. Por ejemplo, la Exposición y Bendición con el Santísimo Sacramento, el uso de las campanillas durante la elevación en la Misa y la fiesta del Corpus Christi. Se celebró por primera vez en 1246, limitada a la diócesis de Lieja, pero luego se extendió por toda la actual Alemania. Ninguno de los decretos habla de la procesión con el Santísimo como un aspecto de la celebración. Sin embargo, estas procesiones se hicieron bastante comunes a partir del siglo XIV.

Con respecto a la fiesta del Corpus, Valenzuela describe: "Para el día central de la celebración, además, se incluían en la gran procesión todos los estamentos socio-profesionales y el abanico étnico, convirtiéndose en una verdadera fiesta colectiva: una mezcla aparentemente contradictoria de las dimensiones sagrada y profana" (2001, 147). Luego señala que eran organizadas por el Cabildo y describe algunas de las actividades: "Entre ellas, las más comunes eran los carros alegóricos, diferenciados por algunos signos que identificaban a los gremios, y los tradicionales 'cabezudos' y 'gigantes', según la tradición del *Corpus* de Sevilla. Sobre estos carros, a veces se interpretaban pequeñas piezas teatrales que enfatizaban el misterio que se celebraba. A su lado desfilaban las imágenes sagradas de los patronos de sus respectivas cofradías" (2001,147).

3.3. Los discursos teatrales de la hegemonía cultural para los sectores hegemónicos hasta los primeros decenios del siglo XVIII

El modelo teatral recurrente en los sectores hegemónicos son los textos de teatro clásico español, especialmente Lope de Vega y

Calderón de la Barca. No es de sorprender, sin embargo, que aparezcan discursos teatrales y formas de teatralidad correspondientes a otros sectores sociales productores de cultura, textos literarios y teatrales que construyen imaginarios diferentes, con valores sustentadores de otros sistemas sociales y utilización de códigos teatrales y literarios diferentes. Durante la mayor parte del período, los códigos dominantes fueron los del barroco español. "Durante esta época se hará uso indiscriminado y copioso de cualquier género que se preste a la pirotecnia verbal, a la frase declamatoria y rimbombante, al argumento enrevesado, a la erudición hueca y, sobre todo, al distanciamiento espacial y temporal de los sucesos presentados" (Shelley/Rojo, 329). A medida que avanza el siglo XVIII, aparecen indicios evidentes de preferencias por códigos franceses, ya sea recibidos directamente, o a través de los sectores españoles afrancesados. Hacia finales del período, aparecen los comienzos de lo que algunos denominan la emergencia de una "literatura criollista" y que, en la perspectiva que hemos propuesto, muestra indicios de las transformaciones de los intereses de los productores culturales.

Shelley y Rojo hacen notar las pocas opciones abiertas a los dramaturgos de origen hispanoamericano durante el período. Observan que la mayoría de las piezas eran obras barrocas españolas y que las compañías extranjeras no se interesaban por los dramaturgos "criollos". Los mismos historiadores apuntan que: "La audiencia que el dramaturgo criollo busca está compuesta de la aristocracia, los funcionarios españoles y los eclesiásticos poderosos" (330). Esto explica la falta de referencias a la realidad y las modalidades estéticas de preferencia: "Lo que quieren es divertirse, disfrutar del espectáculo y de la poesía, poniéndose al margen de una situación vital que en el fondo no era satisfactoria para nadie" (330).

Los modelos estructurantes y estilísticos de los textos teatrales son los canonizados en la península. Los géneros cultivados son comedias, entremeses, sainetes, loas y autos sacramentales. Creemos, sin embargo, que pese al uso de las formas y las temáticas de la metrópoli en general, la funcionalidad de las mismas adquiere un sentido específico en el contexto de la sociedad colonial.

3.4. Los discursos teatrales de Sor Juana Inés de la Cruz

Sor Juana Inés de la Cruz (1649 ó 1651-1695) cultivó una serie de géneros poéticos, dramáticos y teatrales representativos de las

tendencias de la cultura hegemónica de la primera instancia del sistema. Su producción teatral, por una parte, se inserta en los discursos teatrales de la Iglesia Católica, y, por otra, en los discursos de entretención, con matices moralizantes. Desde el punto de vista del imaginario social construido en los textos, sin embargo, la crítica reciente ha hecho notar que, en el fondo, el discurso de Sor Juana constituiría un discurso alternativo, en cuanto a la representación de la mujer y de América Latina. De este modo, lo que parecería la utilización no renovada de los códigos teatrales se convertiría en una refuncionalización de los mismos, con un mensaje potencialmente subversivo. Creemos que es necesario insertar los discursos teatrales de Sor Juana dentro de las tendencias de su tiempo y que, en lo ideológico, revela que el mundo cultural de su época no constituía una entidad monolítica. Es innegable, sin embargo, que lo dominante en Sor Juana es el discurso religioso y "español"; pero dentro de estos discursos es posible observar innovaciones dentro de los discursos teatrales e ideológicos de la hegemonía cultural. En el caso de la literatura teológica y alegórica, contribuye a la defensa de las culturas aborígenes, y, en la comedia de enredos, incluye elementos y alusiones a situaciones históricas y personajes de su tiempo.

La comedia *Los empeños de una casa* (1683) pareciera ser producto de la utilización de los procedimientos y códigos de la comedia de enredos y de capa y espada. La comedia, en la época, se integraba en un espectáculo que incluía otras formas tradicionales. Su análisis dentro del contexto del "espectáculo", y no aisladamente, proporciona una perspectiva diferente de Sor Juana como mujer de teatro.

Schmidhuber (1996) habla del *Festejo de Los empeños de una casa*, formado por: Loa inicial (7 escenas), Letra 1: "que se cantó" por "Divina Fénix, permite...", Jornada 1, Letra 2: Por "Bellísimo Narciso": "Bellísima María..."; Sainete 1: "Sainete Primero de palacio"; Jornada 2; Letra 3: "Letra por "Tierno, adorado Adonis...": "Tierno pimpollo, hermoso..."; Sainete 2; Jornada 3, y concluye con la Canción: Sarao de cuatro naciones.

La mayor parte de la crítica destaca la existencia de párrafos interpretados como autobiográficos, la metateatralidad del Sainete segundo, la metateatralidad de la Jornada 3, su inserción en la comedia de enredos, el lenguaje y las imágenes cultas, el mundo de referencias de la alta cultura de la época, las alusiones a personajes

históricos, la interpretación de "lo mexicano", y, especialmente, el Sarao final. En los últimos años se ha concedido gran importancia a algunos elementos que admiten la posibilidad de ser interpretados desde una perspectiva feminista.

Los empeños de una casa se inserta claramente dentro de la tradición de la comedia de enredos del teatro español del Siglo de Oro, en especial, la de Calderón de la Barca, aunque varios críticos han señalado que posee más elementos de la comedia de enredos de Lope de Vega. Se observan numerosos elementos típicos del género: los cruzamientos de amores, los lances de honor, los escondites, engaños y complicaciones, el extenso uso del aparte, las escenas a oscuras, los disfraces, el manejo del espacio y el rápido desenlace.

Varios factores pueden contribuir a cuestionar las afirmaciones de la independencia de Sor Juana. *Los empeños de una casa* fue representada el "4 de octubre de 1683, ante los homenajeados marqueses de la Laguna, en casa del alto funcionario Fernando Deza; coincidió su representación con la entrada en México del nuevo Arzobispo Francisco de Aguiar, lo que aprovecha Sor Juana para también dedicarle el festejo, según alude en la loa inicial" (Gálvez, 41). Es decir, el estreno corresponde a una actividad social que difícilmente se puede pensar como oportunidad para la protesta y la rebelión. Más bien, debería pensarse que el imaginario social construido en el texto y los códigos estéticos empleados correspondían a las expectativas de la corte y eran aceptables dentro de la comunidad en que se representó. De este modo, la construcción de la imagen de la mujer, su lenguaje y sus sentimientos han de entenderse de acuerdo con las posibilidades del género literario y, lo admirable, vendría a ser cuán propiamente correspondía al modelo.

Los personajes de la comedia pertenecen a los sectores económicos y sociales de la alta sociedad, cuyas preocupaciones básicas son el casamiento de las hijas y la conservación del honor. En ambas, la condición económica cumple un factor determinante. Junto a esta clase social aparecen los criados, quienes tienen otros intereses, entre los cuales figuran las necesidades económicas y la salvación personal. En este grupo no interesa el honor, pero sí el dinero y el provecho. Pese al riesgo que representan las actividades desmesuradas de las hijas y la ceguera en la conducta de ellas y de los jóvenes, finalmente se vuelve a la armonía en el mundo,

triunfa el amor, el honor se salva y la familia retorna a su estado de paz.

Técnicamente, el texto respeta la mayor parte de los códigos del modelo. Uno de los rasgos de la tradición que Sor Juana usa con extraordinaria maestría y frecuencia son los "apartes". En este caso cumplen numerosas funciones: anticipar la acción, anunciar los planes del personaje, explicitar los pensamientos, los sentimientos y las reacciones de los personajes. Su función más general, sin embargo, pareciera ser hacer cómplice al espectador y proporcionarle información que, en cierto modo, explica el comportamiento y las palabras de los demás personajes. La función del aparte es clave en el desarrollo dramático.

Otro ejemplo de la utilización de los géneros teatrales de la tradición española se observa en *El Divino Narciso*. Una vez más, sin embargo, no se trata de la simple utilización sino de la re-utilización de una forma teatral legitimada para comunicar mensajes significativos en el contexto específico y, a la vez, tomar una posición frente a problemas importantes del momento. En este caso, se trata de un discurso religioso alegórico —auto sacramental alegórico—, cuya "Loa" proporciona sugerentes elementos de análisis en cuanto a los modos de representación de América Latina dentro de los discursos hegemónicos de su tiempo.

El Divino Narciso corresponde a un discurso alegórico en el cual confluyen códigos de la tradición greco-latina, bíblica, renacentista, indígena y de la retórica de la alta cultura católica y teológica. El código dominante es el pastoril vuelto a lo divino. El espectador potencial requiere de familiaridad con la tradición de las "disputas" de los Padres de la Iglesia. Los personajes claves son Narciso (Cristo), la Naturaleza Humana, La Gracia, La Soberbia, Eco ("La naturaleza angélica réproba"). Hacia el final, Narciso le pide a Gracia que resuma la historia: "recopila/ en la metáfora mesma/ que hemos hablado hasta aquí/ mi historia". Esta es la de la Eucaristía y el texto termina con la exaltación de Cristo y la rendición de los representantes del mal a la maravilla eucarística. La influencia más evidente en el teatro de Sor Juana es la de Calderón de la Barca y la fuente de este texto es *Eco y Narciso*; pero es evidente la reutilización de otras fuentes entre las que se destacan el *Cantar de los cantares*, la poesía de Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, especialmente el "Cántico espiritual".

La crítica ha dado gran importancia a la *Loa*, cuyo tema central se refiere al encuentro de la Religión y el Celo, representantes del culto católico y el conquistador español, con el Occidente y la América, símbolos de la cultura indígena, con la finalidad de convertirlos a la fe cristiana. En el fondo, se trata de demostrar cuál es el mejor modo de convertir a los indígenas. Una opción es por la fuerza; la otra, por el convencimiento. La loa trata de demostrar que el convencimiento es el mejor y que es un sistema usado previamente en la historia de la iglesia. En este proceso, a juicio de Ileana Azor: "Además de poseer cierta autonomía por el tema tratado, tiene una especial significación por el serio y sincero intento de su autora de dignificar los cultos 'idólatras' de los indios mexicanos" (1988, 31). Azor le asigna considerable importancia a la interpretación de las religiones amerindias en el texto: "Para ello tomó el rito del Teocualo que los aztecas celebraban en el décimoquinto mes de su calendario al dios de la guerra Huitzilopochtli, consistente en la confección de una estatua semejante al dios, conformada por semillas molidas y sangre humana, que al cabo de un mes era dividida en múltiples segmentos para que la comiesen los pobladores de los diversos barrios de Tenochtitlán como sagrada sustancia divina", 33). Luego Azor afirma: "Sor Juana elude mencionar al implacable dios de la guerra por su nombre, lo llama 'Dios de las Semillas' y enfatiza el rasgo más fecundo, vital y, al mismo tiempo, menos tenebroso, para evitar cualquier sentimiento de antipatía hacia el rito" (1988, 33).

Finalmente, es importante considerar que el texto no fue compuesto para ser representado para los indígenas ni los criollos en México, sino para los españoles, en Madrid, y, probablemente, en la corte. Desde la perspectiva de un texto cuyo espectador potencial fue el madrileño de la época, lo que parece querer mostrar es que es erróneo utilizar la violencia como medio de conversión. Se refiere a San Pablo y enfatiza que hay que usar la identificación de los rasgos y las expectativas que los indígenas tenían de sus dioses y hacer evidente que esas características están en el dios cristiano. En otras palabras, dar crédito, real o aparente a los indígenas, reconocer sus creencias y, por medio de un procedimiento de sustitución de los dioses indígenas en su imaginario colectivo promover en ellos las creencias cristianas. Procedimiento que implica hacer creer a los indígenas que el dios de los cristianos es tan poderoso, benigno o aterrador como los de su propia cultura y que

puede proporcionarles las mismas ventajas y favores que los suyos. La enseñanza, por lo tanto, es que éste es un dios que tiene y da todo lo que pueden esperar de sus propios dioses. Desde el punto de vista de los espectadores potenciales, el razonamiento de identificar en esencia la religión católica con las creencias indígenas y aun el justificar los sacrificios humanos —que permitía juzgar como salvajes a los indígenas y justificar muchas de las violencias ejercidas contra ellos— expresa una valerosa toma de posición con respecto al indígena y su representación dentro de la cultura hegemónica.

3.5. Otros dramaturgos del período

Otros dramaturgos mencionados con frecuencia son Matías de Bocanegra (México, 1612-1688) con *Comedia de San Francisco de Borja* (1641); Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*; Eusebio Vela (España, 1688-1737), del cual se mencionan textos como *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte la prudencia*, comedia cuyo tema es el de Telémaco en la isla de Calipso, *La pérdida de España*, comedia en torno al tema de Rodrigo, el último godo, y *Apostolado en las Indias y martirio de un cacique*, comedia histórico-mitológica sobre la conquista de México; Lorenzo de las Llamosas (Perú, 1665?-1705), autor de *También se vengan los dioses*, comedia zarzuela, representada en 1689, con motivo del nacimiento del hijo del Virrey conde de la Monclova, y *Destinos vencen finezas*, comedia escrita y representada para el cumpleaños del rey Carlos II, en 1698, en Madrid. También fue autor de la *Leyenda de Didos y Eneas*. Estos títulos sugieren la amplia gama temática y formal del período (comedias religiosas, históricas, mitológicas, costumbristas).

3.6. Los discursos de la hegemonía cultural para los sectores indígenas

El discurso dirigido a los indígenas, aunque sin la intensidad del período anterior, continúa con características diferentes. Entre los autores que escriben para los indígenas se ha destacado a Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo (Perú, 1639?-1688). Aunque con frecuencia se lo menciona como practicante de "teatro indígena", debería ser considerado como parte del teatro de evangelización. Nacido en un pueblo cercano al Cuzco, hijo de padres indígenas, llega a ocupar altos cargos eclesiásticos en la catedral de esa ciudad.

Versényi lo considera como un representante del "teatro indígena" (54), expresión que, como hemos indicado, no debe ser entendida como discursos de indígenas para indígenas sino desde el poder eclesiástico hacia los indígenas y cuyo imaginario y mensaje son los de la Iglesia Católica. Espinosa Medrano escribió la comedia *El amar su propia muerte*, de estilo barroco, con argumento bíblico. Para esta sección interesa destacar *El hijo pródigo*, escrito en quechua y representado para el público indígena de la región del Cuzco. Reconstruye la historia bíblica con personajes y ambientación nativos, pero en ella el protagonista es el Hijo Joven de una familia indígena quien decide abandonar la casa y recorrer el mundo. En su viaje va acompañado por figuras alegóricas representando El Cuerpo y la Palabra de Dios. Una simboliza las tentaciones; la otra, los consejos.

Otro texto significativo en esta orientación es *Uscar Paucar*. Carlos Miguel Suárez Radillo (1981[b]) incluye parte del texto y un estudio del mismo (355-370). Este historiador indica que fue escrito en quechua por un autor desconocido, discute la opinión de algunos historiadores con respecto a sus posibles autores, e inserta el tema dentro de la tradición mariana. "Uscar Paucar es un noble inca empobrecido al que Nunca Nina —el Demonio—, ofrece fabulosas riquezas a cambio de firmar con su sangre un pacto por el que acepta ser su esclavo aun después de su muerte" (1981[b], 355). El Demonio le ayuda a conquistar a la princesa Jori Ttica, pero luego el protagonista tiene miedo de que este amor lo lleve a la condenación. En esta duda, con el consejo de su criado —Quespillo— busca la ayuda de la Virgen, cuya imagen les sirve de protección y el demonio es derrotado. Dice Suárez Radillo: "Es un auto mariano —no un auto sacramental, como ha venido calificándose—, de excelente estructura y sostenido ritmo que desarrolla un tema de indiscutible universalidad en un estilo y en un ambiente plenamente mestizos. Sus personajes, cuyo lenguaje enriquece una amplia gama de hermosas imágenes barrocas, se definen psicológicamente desde su primera aparición" (1981[b]) 359).

3.7. Las prácticas teatrales de las nuevas culturas: los códigos del clasicismo ilustrado

A comienzo del siglo XVIII la cultura española experimentó fuertes cambios. En España durante todo el siglo se produjeron fuertes tensiones entre los practicantes de los códigos "tradicionales", especialmente fundados en Calderón de la Barca, y los

"afrancesados", quienes tendían a aceptar y utilizar las normas teatrales suscritas por el despotismo ilustrado y de la cuales, en España, Leandro Fernández de Moratín es el practicante más reconocido. Estas normas implican un teatro de sentido moralizador y educador. Entre los códigos empleados se destaca la idea de un drama "bien hecho", la práctica de las tres unidades y su carácter moralizador. Esta renovación en la metrópoli se proyecta a las culturas y las producciones teatrales en América Latina.

La influencia francesa es evidente en uno de los dramaturgos más famosos del período colonial, Pedro de Peralta Barnuevo (Perú: 1664-1743), Catedrático de Matemáticas y rector de la Universidad de San Marcos. Peralta Barnuevo practicó varias formas de teatro, en las que muestra rasgos propios del "barroco" y de los comienzos de la utilización de los códigos del neoclasicismo francés. En su dimensión barroca maneja los rasgos de la comedia española de la época, con música, escenografía complicada, sentimientos amorosos y una forma culterana en la estructura, los versos y el lenguaje. Textos de esta tendencia son *Triunfos de amor y poder* y *Afectos vencen finezas*. La primera es una zarzuela mitológica representada para celebrar la batalla de Villaviciosa en el palacio virreinal, en 1711, centrada en la leyenda de Hipómenes y Atlanta. La segunda es una comedia de enredo amoroso con personajes legendarios, representada en 1720, en el cumpleaños del virrey-arzobispo fray Diego Morcillo Rubio de Auñón.[15] Los críticos destacan su relación con la tradición francesa: "Su simpatía por el teatro francés lo llevó a imitar a Corneille y Moliére, dándose así el caso de que en una misma figura coinciden un representante del decadente barroquismo y un precursor de la corriente neoclásica en el teatro hispanoamericano" (Ripoll y Valdespino, 385). Shelley y Rojo lo ubican dentro del teatro barroco, sin embargo, hacen notar su utilización de los clásicos franceses y dedican especial atención a *Roduguna* (hacia 1720) como paráfrasis de *Rodogune* de Corneille. A juicio de Ripoll y Valdespino, "Fin de fiesta" de la comedia *Afectos vencen finezas*, está inspirada en *Les femmes savantes* de Moliére,

[15] Shelley y Rojo consideran estos textos como pertenecientes al barroco. Para un breve comentario de presentación de estos títulos ver Shelley y Rojo, 339.

> ...constituye una aguda sátira al mal gusto de la época: los excesos en la expresión —de los que padeció su mismo censor— y las discusiones ociosas que estuvieron de moda en los salones del gran siglo de Luis XIV... el sabio peruano se burla, por una parte, de las ridículas convenciones de la escolástica con sus latinismos, silogismos e inútiles distinciones y argumentaciones sobre temas que interesaban al "buen gusto", y por otra, de las disparatadas extravagancias a que llegó la poesía en sus imitaciones gongorinas, tan cerca de los hallazgos léxicos de sorprendentes metáforas y comparaciones tan a la moda de la *préciosité* (386).

3.8. Los discursos para espectadores europeos

Una importante sección de la actividad teatral durante la Colonia correspondió a producciones importadas de Europa, preferentemente de España y, en el caso de Brasil, de grupos teatrales y obras de Portugal. Estas visitas contribuían a la fuerte presencia de la cultura teatral de Europa. Por otra parte, hubo varios dramaturgos que recibieron reconocimiento y honores en los escenarios de la península, aunque sus obras no fueron o fueron poco representadas en América Latina.

El caso más conocido es el de Juan Ruiz de Alarcón, a quien la mayor parte de las historias incluyen como dramaturgo mexicano. A la vez, las historias del teatro español lo consideran como uno de los principales dramaturgos del Siglo de Oro. Aunque nacido en México hacia 1580, estudió en México y en España. Se radicó en esta última hacia 1613 y allí escribió casi toda su obra. Aunque algunos ensayistas modernos han intentado descubrir la mexicanidad en su obra, son pocos los rasgos evidentes. Se han sugerido algunos elementos de su léxico y modos de caracterización de sus personajes. La verdad, sin embargo, es que Ruiz de Alarcón escribió para espectadores españoles de su tiempo, de acuerdo a sus preocupaciones y utilizando los códigos teatrales de las prácticas escénicas de la península. Sus obras que se mencionan con más frecuencia son *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*. Se destaca que sus objetivos claves son de orden moral y que su rasgo sobresaliente es la caracterización psicológica de sus personajes.

Algo semejante sucede con Antonio José Silva, O Judeu, (1705-1739) quien es considerado un destacado dramaturgo

brasileño. Nació en Río de Janeiro, pero su familia se trasladó a Lisboa cuando Antonio José era niño. A juicio de Rela, sin embargo, "Nada hay en sus piezas que lo vinculen a rasgos, expresiones, tipos, temas, frecuentados en la Colonia" (1980, 21). A lo cual agrega: "Sus comedias, manteniendo las características europeas de la época (gracia, exagerada burla, efecto popular), se destacan por el interesante pintoresquismo mundano y por la ironía del lenguaje que le dieron fama en su tiempo y mantienen aún vivo el interés" (1980, 21). La mayor parte de sus piezas fueron representadas en Portugal, aunque en 1761 se representó en Bahía su *Anfitriâo*.

3.9. La emergencia de nuevos sectores sociales a fines de la Colonia

Como hemos indicado previamente, el largo período de la Colonia involucró transformaciones sociales, políticas y económicas que dieron origen a nuevos sistemas de producción y a la formación de nuevos grupos sociales. Estos cambios se advierten también en la aparición de textos que incluyeron a estos grupos a través de nuevos tipos de personajes y factores de conflictividad en el imaginario representado.

Uno de los textos sugerentes es *El amor de la estanciera*, atribuida a Juan Bautista Maciel,[16] fechada en Argentina, 1787. En él, se configura el espacio agrario en Argentina —del gaucho—, se destaca la presencia amenazante de un extranjero —un portugués—, y se satiriza a este último. En el enfrentamiento entre el gaucho y el extranjero, éste último es vencido con los instrumentos propios de la pampa: bolas, picana y hierro que superan la escopeta del portugués.

Shelley y Rojo también destacan a Manuel José de Lavardén (Río de la Plata, 1754-1810?) y su *Siripo*, representada en Buenos Aires, Teatro de la Ranchería en 1789. Afirman: "... es la primera, a la vez que la más importante expresión teatral de la última década del siglo XVIII. Es una tragedia de tema nacional y la única obra dramática de entonces que recibe su inspiración del teatro neoclásico español" (Shelley y Rojo, 346). Beatriz Seibel, por su parte, indica que no ha sido encontrada y que se basa en la leyenda de Lucía

[16] Beatriz Seibel (2002) la considera de autor desconocido.

Miranda. Afirma que es la "historia de la cautiva española apresada por los indios, que prefiere morir antes que traicionar a su marido y a su cultura" (2002, 40).

4. Los productores de los sectores marginales para espectadores de sectores marginales

Aunque algunos investigadores han señalado la discontinuidad de los teatros indígenas y afrolatinoamericanos y el esfuerzo consciente por parte de las autoridades por eliminarlos, los sectores no criollos siguieron con sus espectáculos tradicionales, ya sean rituales o sociales. Algunos son de carácter privado, otros públicos y, podemos suponer, otros secretos.

Una vez más, sin embargo, el énfasis de los historiadores por "textos teatrales" y "dramáticos" y los juicios de valor desde una perspectiva del canon europeo hace difícil establecer su producción, como no sea a través de la narración de las crónicas y las descripciones desde la cultura hegemónica. En las crónicas de los siglos XVI, XVII y XVIII, se nombran con frecuencia espectáculos públicos de los indígenas en las distintas zonas.

En la sección de las teatralidades públicas hemos mencionado cómo los sectores indígenas y afrolatinoamericanos participaban en las ceremonias públicas organizadas o patrocinadas por las autoridades coloniales.

4.1. El teatro del mundo indígena a fines de la Colonia

Es necesario pensar los textos y espectáculos de origen precolombino en dos instancias contextuales. Una, la del período precolombino; la otra, la de su significado potencial en el contexto de las versiones que se han conservado. Es decir, en su proceso de refuncionalización en los nuevos contextos. Mientras en su instancia original, probablemente, hay que entenderlos como representación de una cultura legitimada y en el poder, en sus actualizaciones posteriores constituyen la afirmación de un grupo social, dominado, despojado de su religión y sistemas de valores legitimados en la nueva sociedad. En ambos casos, sin embargo, se utilizan códigos de teatralidad de la cultura original de acuerdo con la percepción de la misma por parte de los productores y que son funcionales al mensaje específico en los dos contextos. Por lo tanto, hay una gama de posibilidades de significación y aculturación.

Dos ejemplos, aunque recogidos tardíamente, sugieren la continuidad de la tradición, con las variantes que las nuevas condiciones históricas determinan. Éstas son indicios de las nuevas circunstancias históricas. En el caso del Perú, por ejemplo, se dice que el pueblo quechua se manifestó teatralmente en las numerosas danzas y ceremonias rituales y hay quienes han evidenciado la existencia de textos tales como *El desgraciado Inca Huáscar*, *Sumak Tika* y *La tragedia del fin de Atau Wallpa*. Esta última se representa aún. En ella se narran los últimos días del imperio inca y la muerte de Pizarro. Podemos suponer, por otra parte, que el *Rabinal Achí*, comentado previamente, siguió representándose durante los siglos XVII y XVIII. Su sentido, sin embargo, al parecer, tenía en estos siglos un carácter clandestino, ya que los cronistas y los religiosos no lo mencionan. En dicho caso, el espectáculo podría haber tenido un carácter menos público que el original y una mayor dimensión ritual y religiosa que la exaltación de los pueblos y la validación del discurso del poder que hemos propuesto anteriormente. A menos que se considere que el poder local indígena se autolegitimaba como poseedor de la tradición y el rito recordador del pasado.

Los historiadores del teatro consideran como teatro indígena colonial algunos textos que, por referencias, se suponen fechados en el período y utilizan las lenguas indígenas. Los textos nombrados con más frecuencia son *Ollantay* y *El guegüense*.

4.2. *Ollantay* y la reutilización de la historia

Aunque el texto que se conserva corresponde a 1853 y son muchos los aspectos problemáticos que sugiere, en estas páginas lo vamos a considerar como un texto indígena, escrito en quechua y, en consecuencia, dirigido a los indígenas. Lo indiscutible, entonces, es el destinatario, aunque el productor y los códigos teatrales y culturales utilizados entreabren numerosos problemas. La discusión de éstos son sugerentes de aspectos relevantes de este tipo de teatro. Escrito en quechua, se ha traducido a varios idiomas. Su primera publicación es de 1853, aunque hay menciones de su representación en 1780. Ha sido "motivo de polémicas entre los que la consideran anterior a la conquista y los que creen descubrir en ella elementos del teatro español de la Edad de Oro" (Ripoll y Valdespino, 421). De lo español se observan asociaciones con personajes de la comedia

de capa y espada, la inclusión del amor y el orgullo como motivaciones, la versificación y la métrica.

Ripoll y Valdespino anotan: "Pero más que ninguna otra razón, inclina a pensar que no es obra precolombina el espíritu insurreccional, las censuras al tirano y la defensa de la soberanía popular, incompatibles con el régimen absolutista de los Incas" (421). Esta observación no tiene en cuenta la transformación de cultura dominante en cultura vencida. Lo que podía cumplir una función de legitimación del poder en el primer caso, en el segundo implica su posibilidad de reutilización desde el punto de vista de la cultura vencida. Reutilización que puede implicar no sólo la transformación del texto sino también la utilización de códigos y motivos de la cultura dominante.

La historia representada es la del guerrero Ollantay, "gran jefe de los Andes", que pide a Pachacutic, rey del Cuzco, la mano de su hija Estrella. El rey rechaza el pedido debido a que la clase social a la cual pertenece Ollantay no corresponde a sus expectativas. Este rechazo lleva a Ollantay a rebelarse. El rey castiga a su hija enviándola a prisión en el palacio de las damas. Ollantay triunfa en su rebelión, pero posteriormente es derrotado por el hijo del rey —Túpac-Tupanqui—. Cuando correspondería castigar a Ollantay por su rebelión, Túpac-Yupanqui, que ha llegado a ser el nuevo rey, lo perdona, le devuelve su cargo y le encarga la protección de la zona del Cuzco. Mientras tanto, las hijas de Estrella encuentran a su madre, se aproximan al nuevo rey, le piden ayuda y que libere a su madre. El pedido es concedido, Ollantay reconoce a su "esposa" y sus hijas, con lo cual el espectáculo tiene un final feliz.

La imagen del mundo inicial es el de una sociedad en paz, que se transforma en espacio bélico por la intransigencia del rey. La acción conduce hacia un retorno al mundo de la paz y la tranquilidad. El agente de la transformación es la sabiduría del nuevo rey. El poder real se constituye en el factor determinante de la paz y el orden social. El conflicto y la lucha social se originan en el mal uso del poder real. La solución del conflicto y el retorno a la paz social, por el contrario, se produce cuando el poder real es utilizado con magnanimidad y es motivador de la fidelidad.

Algunos historiadores han destacado una posible relación entre este texto y la rebelión histórica (1780) de Tupac Amaru, descendiente de los incas que se levanta contra el poder español.

> La obra fue representada con fines de propaganda y, según antiguos testimonios, ante el jefe de la insurrección, el cual tiene en sus propósitos y actitudes notables coincidencias con el protagonista del drama. La petición de éste a Pachacútec, para unirse en matrimonio a la princesa puede parecer símbolo de la que hizo Túpac Amaru a la Audiencia de Lima para lograr los derechos al incazgo; y aun los escenarios, el de la juventud del rebelde y el de la ficción, se funden en una sola realidad geográfica (Ripoll y Valdespino, 422).

Si se acepta esta interpretación, es posible proponer que *Ollantay* constituye una reutilización del teatro histórico quechua dentro de una nueva situación, en la cual se constituye en un justificador de la rebelión y, especialmente, legitima al nuevo héroe: Tupac Amaru.

Los códigos culturales, literarios y teatrales que dominan, sin embargo, son los de la tradición española. El motivo básico es el amor imposible o el poder como factor que imposibilita la realización del amor. Numerosas imágenes y figuras literarias son características de la literatura española del Siglo de Oro. Luzuriaga y Reeve (1997) apuntan que "hay claros indicios de que la composición toda de *Ollantay* obedece a patrones dramáticos vigentes durante la Colonia" (270). Entre éstos destacan: la "división en escenas, con acotaciones relativas al decorado de la representación y aun el movimiento escénico, la caracterización de Pie-Ligero como un gracioso lopesco, un lenguaje mucho más desarrollado que el quechua imperial, la versificación octosilábica, alusión a objetos poscolombinos, anacronismos, imaginería más bien occidental que incásica..."(270). Uno de los elementos que se asocia con el *Rabinal Achí* y las tradiciones autóctonas, además del uso del quechua, es la letanía de nombres de pueblos y espacios geográficos de la zona del Perú. Lo mismo puede observarse en el ritmo de algunos diálogos y los extensos parlamentos.

Con respecto a la teatralidad, ésta no se describe pero es implícita y supone un espectador con competencia cultural en las tradiciones de las ceremonias públicas incaicas.

4.3. El discurso de resistencia social: *El güegüense*

Este proceso de reutilización de la tradición se puede ver también en el texto maya *Bailete del güegüence o Macho Ratón*.[17] Escrito en

una mezcla del maya de Nicaragua de los mangues y del español, fue publicado por primera vez en 1874, por C. H. Berendt. De fecha desconocida, aunque las opiniones fluctúan del siglo XVI al XVIII.

> *El güegüense* es, entonces, una de las obras representativas del teatro latinoamericano y Caribe. Pero es muchísimo más que eso. Es, nada menos, la primera obra, cronológicamente hablando, de ese teatro. Sus orígenes se remontan, por una parte, al teatro precolombino y, por la otra, se complementan con el injerto hispánico, en el primer siglo colonial, el XVI, muy probablemente, o en cualquier otro momento de aquel período (Galich: 1977, 11).

La estructura se sustenta en una serie de diálogos entre los distintos personajes, interrumpidos continuamente por canciones y bailes. El personaje central es el Güegüence, que es calificado de modos muy diversos por los otros personajes: embustero (el que más se repite), pícaro, porfiado, "hombre rico", farsante. Corren varias versiones de su vida, entre otras, el que aparenta más de lo que tiene. Él se autocalifica de "pobre viejo lleno de dolores y continuas calamidades" (15). En términos generales, tiene elementos de pícaro, con respuestas muy acertadas y, con frecuencia, evasivas para lograr sus objetivos o satisfacer sus intereses. Juega continuamente, por ejemplo, con el mal entender las palabras de su interlocutor. Cambiando radicalmente el sentido de las palabras del otro. Dice el Gobernador: "Ah, Güegüence, qué bien haces en escoger desposada". A lo que responde: "Güegüence: ¿Desmontada?" (22).

Varios son los elementos de estilo que se asocian con la tradición del teatro maya. El más evidente es el carácter reiterativo de los parlamentos en los cuales lo dicho por un personaje es repetido por otro, a veces casi sin variantes. También son varios los elementos que se destacan dentro de su dimensión de sátira y parodia: el lenguaje popular, a veces procaz, las reiteraciones, la recurrencia de situaciones con variantes.

---

[17] Es la ortografía que usa Galich en la portadilla de la edición de *Conjunto* (Octubre 1993). Incluye el texto en la traducción del náhuatl de Carlos Mántica y viene con el subtítulo de "Comedia".

Elementos destacados son el uso de máscaras y las danzas. "En *El Güegüense*, los personajes bailan, con frecuencia, entre parlamento y parlamento. Los bailes, con sus respectivas melodías o sones, son catorce, algunos con sus nombres: Ronda, Corrido, San Martín, Son Antiguo, Valona, Rujero y Puerto Rico" (Galich: 1993, 14).

Galich cita a Mántica (1968) y acepta que se "se trata del primer boceto satírico del latinoamericano", pero agrega "y no sólo del nicaragüense. Porque él es el primer gran personaje teatral mestizo..." (1993, 6-7). Otro elemento mestizo, de acuerdo con Galich, es el dialecto "mezcla de español y náhuatl" (7). Agrega, además, que *El guegüense* es "la primera protesta mestiza, ya latinoamericana, contra la extorsión colonial" (10).

4.4. Teatralidades y discursos teatrales de las etnias afrolatino-americanas durante la Colonia

En el período colonial comienza una rica tradición que marca toda la cultura de América Latina. La propuesta de la diversidad de culturas coexistentes se confirma con la variedad de teatralidades y discursos teatrales producidos por los sectores de ascendencia africana. A diferencia de las teatralidades y discursos teatrales de las culturas indígenas que, pese a los procesos de hibridación, han conservado en gran parte sus rasgos específicos vinculados a las culturas amerindias, las de origen africano han tendido a ser descritas buscando sus semejanzas. Además, las prácticas afrolatino-americanas tienden a ser descritas predominantemente de acuerdo con los espacios donde se encuentran fuertemente presentes en la cultura contemporánea. Por otra parte, mientras existen numerosos libros y ensayos que tratan de la esclavitud en América Latina son pocas las referencias a las teatralidades y los discursos teatrales de las culturas de la herencia africana.

Aunque es verdad que las prácticas tienden a estar focalizadas especialmente en ciertas regiones en las cuales se utilizaron esclavos traídos de África para el trabajo o en zonas de tránsito de esclavos hacia esas zonas, también es verdad que focos de culturas de herencia africana se encuentran en gran parte de América Latina. Algunos de los actuales países con fuerte presencia africana en su espacio geográfico en su historia son, por ejemplo, los del Caribe —especialmente Cuba, República Dominicana, Haití— Brasil,

Colombia, Panamá, Perú, sin que esto signifique la ausencia de descendientes africanos o falta de presencia de elementos culturales de origen africano en otros países. Aun más, en algunas regiones hubo ciertas instancias en las cuales los habitantes de origen africano superaba al de los europeos. El número de descendientes de africanos en la actualidad no es proporcional al del pasado en los distintos países. Tal es el caso, por ejemplo, de Uruguay y Argentina. Hay quienes apuntan que en Montevideo, a mediados del siglo XIX, la población de origen africano era superior al 50% de los habitantes.

La historia de las teatralidades y los discursos teatrales de las etnias afrolatinoamericanas comienza con la importación de los esclavos, aunque para algunos investigadores ésta, en realidad, ya comienza en España. En la cultura española y europea la existencia de esclavos es anterior a 1492. La importación de esclavos a América se inicia en los primeros años de la conquista y su número aumenta considerablemente en los siglos XVI, XVII y XVIII. La fecha de la llegada varía en las distintas regiones y el proceso de incorporación a la teatralidad social parece haber sido muy rápido. Su justificación, con frecuencia, está en la necesidad de mano de obra y en el desarrollo de las industrias. A propósito de Puerto Rico, por ejemplo, Luis M. Díaz Soler recuerda que: "A medida que se descubrían yacimientos auríferos y aumentaba la escasez de indios, se hizo necesaria la presencia de un mayor número de negros. Estas urgencias contribuyeron al cese de la importación de esclavos de la península ibérica y al desarrollo de un tráfico negrero directamente con el continente africano" (1974, 146). En el otro extremo del continente, Uruguay, Juanamaría Cordones-Cook apunta que la importación de esclavos comienza ya con el

> primer asentamiento europeo establecido... la Colonia del Sacramento (1680) que se habría de convertir en centro negrero. Luego Montevideo es fundada en 1726... pero ya en 1738, el Cabildo de la ciudad alegando escasez de fuerza de trabajo solicita iniciar la importación de esclavos... Cinco años más tarde, llega al puerto de la ciudad el primer embarque legal de esclavos de Guinea. Para la procesión de Corpus Christi de 1760, ya se ven desfilando un conjunto de bailarines negros y otro de mestizos (11).

El esclavo negro constituyó la mano de obra fundamental en las empresas económicas de algunas regiones y su importación y mercantilización estuvo intensamente reglamentada. Las epidemias que diezmaron a los indígenas y la facilidad con que los esclavos indígenas podían escaparse y confundirse con los otros indígenas aumentó la necesidad de mano de obra de esclavo negro y, por consiguiente, su valor y demanda. Los intereses regionales o comerciales de grupos e individuos, sin embargo, alteraban la utilización y la prácticas de las reglas. Las "disposiciones" solían incluir referencias a sus modos de comportamientos, sus espacios de residencia, sus modalidades del vestir y, por supuesto, reglamentaban cuidadosamente sus prácticas religiosas, fiestas y entretenciones.

La disponibilidad de esclavos negros y las actividades en que se empleaban variaba en las distintas regiones. Trabajaban en empresas mineras, agrícolas, de curtiembres, campesinas, en las casas, etc. Existían puertos y rutas establecidas oficialmente (puertos del Caribe, Panamá o Cartagena) que generaron enclaves negros y determinaban los costos, según origen, género, edad, estado de salud, distancias de los centros de distribución y las necesidades de obra de mano en la región. Sergio Villalobos, sobre la base de testamentos de la burguesía acomodada en Chile, muestra claramente la enorme importancia económica y la diversidad de funciones que el esclavo podía realizar dentro de la economía y la vida familiar. En sus ejemplos se puede observar su significación económica y la posibilidad de medir la riqueza de la familia por el número de esclavos de su pertenencia.

Para los intereses de una historia de las teatralidades y los discursos teatrales importa destacar la diversidad cultural de los esclavos importados a América, aunque hay pocos estudios que tiendan a establecer diferencias fundadas en los diversos orígenes de las etnias. Por el contrario, se ha tendido a configurar una modalidad de existencia y unas teatralidades generalizadoras. Dentro de esta tendencia, sin embargo, hay que destacar la enorme variedad proveniente tanto de los orígenes como de los espacios en los que se asentaron y las relaciones entre las etnias indígenas, europea y africanas. En este último caso, hay comunidades negras incorporadas a la sociedad europeizada y formando parte de las mismas; comunidades negras marginadas de la sociedad europeizada en los llamados palenques, cumbes y quilombos, los

que se desarrollaron al margen y que se asocian con importantes fuentes de resistencia y libertad.[18] Por otra parte, evidencia algunos de los sistemas de apropiación y desapropiación, tanto de las culturas marginadas como de las hegemónicas en las instancias de coexistencia de culturas.

María Cristina Navarrete, al referirse a los palenques y cumbes, afirma que: "En estas comunidades se desarrollaron tradiciones sincréticas que fusionaron elementos africanos, euroamericanos e indígenas, predominando unas sobre otras, de acuerdo con la época y el tipo de conglomerado que se constituía" (9).

Creemos que la afirmación vale para todas las comunidades negras: constituyen una cultura diversificada en la cual se integran elementos de las tradiciones europeas, indígenas y "africanas". La proporción de elementos de una y otra depende de una diversidad de circunstancias históricas, económicas y culturales. Una de ellas es las zonas de origen. Con frecuencia, se daba el caso que en ciertas regiones predominaban esclavos de determinadas zonas de África. Hay que notar también que entre los esclavos había individuos de distintas clases sociales y que, con frecuencia, en las comunidades negras se tendía a reconocer estas diferencias y a respetar las categorías sociales. Jorge Flinter comenta un caso de Puerto Rico, citado por Díaz Soler, en que los esclavos de la hacienda respetaban mucho a un individuo de unos veinticinco años hasta el extremo de hacerle reverencias y no sentarse frente a él.

Como mencionamos previamente, las culturas y las teatralidades de los esclavos negros eran en sí diversas y las variantes de éstas influyen en sus prácticas desarrolladas en América Latina. África misma no era una entidad homogénea. Algunas de las zonas de origen incluían regiones de África Oriental y África Ecuatorial.

Dentro de este sistema cultural se dan varias actualizaciones diferenciadas, tanto por el origen de los esclavos como por la diferente integración o participación de los mismos dentro de las culturas mayoritarias coexistentes. María Cristina Navarrete usa la expresión utilizada por varios antropólogos "huellas de africanía" para indicar la presencia de elementos de las culturas africanas. Cita la caracterización de Eduardo Restrepo: "descubrir las expresiones actuales de esas huellas de africanía en los procesos de creación

[18] Ver Fuentes Guerra y Schwegler.

cultural de los grupos negros existentes en Colombia y en América" (Restrepo, 134-135, citado Navarrete, 13).

Dentro de la enorme variedad de teatralidades afrolatinoamericanas durante la Colonia, en esta sección vamos a destacar la institución de las cofradías y su importancia social y teatral, la participación de grupos étnicos en las fiestas públicas y fiestas religiosas, en especial las de la Natividad y la de los Reyes. Finalmente, destacaremos prácticas escénicas que se aproximan al teatro en sentido tradicional.

Villalobos hace notar que en Chile, lo que podemos hacer extensivo a todas las colonias españolas, el único sistema de organización asequible a los esclavos negros durante el período fueron las cofradías religiosas "creadas por los conventos para darles formación espiritual y moral" (279). "Ellas tenían sus festividades, participaban en las ceremonias de las iglesias y ayudaban a los miembros en los momentos de penurias" (279). Estas asociaciones, en las cuales se permitía a los esclavos y sus descendientes algunas de sus prácticas dentro de las limitaciones religiosas, constituyeron una fuente de actualización de las tradiciones y, al mismo tiempo, cumplieron una función integradora de las diferencias originales. Rafael Brea, al hablar de los carnavales actuales de Santiago de Cuba, destaca la importancia de los "cabildos negros" en el patrocinio, organización y financiamiento de los carnavales. Apunta, además, siguiendo a Fernando Ortiz, que "Los cabildos negros tienen su origen en la península ibérica" (24), y que "Hay noticias que registran su existencia en el siglo XIV en la ciudad de Sevilla, capital de Andalucía..." (24). Beatriz Rizk recuerda que "El primer cabildo, llamado Nuestra Señora de los Remedios, se fundó en La Habana en 1598" (2003, 13).

Las cofradías eran organizaciones, también bajo el patrocinio de órdenes religiosas, que reunían a los esclavos o libertos y que cumplían diversas funciones. Su origen se remonta a la Edad Media, donde eran predominantemente asociaciones gremiales que servían como medios de organización y apoyo de artesanos. Posteriormente se crearon numerosas cofradías que se ponían bajo la protección de un santo, de Cristo o de la Virgen y se acogían al patrocinio de la Iglesia. Nacieron en Europa occidental y tuvieron gran en España. Algunas organizaban fiestas religiosas y procesiones, varias de las cuales han durado siglos. Valenzuela Márquez destaca: "el esquema

de las cofradías implantado en América tuvo que comprender, además de los criterios profesionales y sociales, el criterio étnico" (149). Y agrega: "Los indígenas, sobre todo, pero también los africanos y las 'castas', debían ser incorporados de alguna forma al sistema de signos y de prácticas impuestos al conjunto de la sociedad, si bien en los rangos inferiores que les estaban reservados" (149). Las cofradías negras estaban formadas por esclavos o libertos. Constituyeron su único medio de organización en la Colonia y sirvieron de espacios de continuidad de las tradiciones de origen africano, integradas con las tradiciones cristianas y, en algunos casos, utilizando elementos de las tradiciones indígenas. Una mirada a la existencia de las cofradías en la actualidad muestra un número infinito con patrocinios y actividades sumamente diversas. La mayor parte de ellas participa en celebraciones públicas con sus vestimentas tradicionales. Volveremos sobre este aspecto al comentar algunas de las "procesiones" y festivales contemporáneos en los que la presencia de la tradición afrolatinoamericana es muy evidente.

La teatralidad afrolatinoamericana se pone de manifiesto en una multiplicidad de actividades. Como ya hemos señalado a propósito de las ceremonias públicas, su participación era identificada en danzas y otras actividades, destacándose los trajes y sus actividades corporales. Eran reconocidas tanto por la gestualidad como por las decoraciones y disfraces. Azor, al referirse al período colonial, hace notar la necesidad de considerar "las primeras manifestaciones teatrales de la cultura negra, aunque todavía balbuciente y con el mismo objetivo religioso y ceremonial que las ya mencionadas, sobre todo en los dos países donde la esclavitud africana tuvo un peso importante en la vida económica, es decir, Brasil y en Cuba" (Azor, 23).

Fernando Ortiz describe cómo continuaron los bailes y las "pantomimas" de la tradición africana. El mismo Ortiz se refiere a las danzas rituales y destaca su función: "propiciar y dominar la voluntad de las potencias misteriosas" (268) y su simbolismo. En cuanto a las danzas, agrega que constituyen formas de representación que incluyen tipos de desplazamientos, gestualidades y ritmos acompañados por la música. Estas prácticas escénicas utilizan máscaras, pantomimas, ritmos y actividades rituales, de instrumentos asociables a las culturas africanas. Características que se han transmitido en la tradición y se hacen evidentes en las danzas, en los carnavales y las prácticas religiosas y sociales. Por ejemplo, Ortiz

se refiere a las danzas de Ochún y observa: "se desarrollan a veces, unas tras otras, como los episodios de un poema coreográfico basado en la leyenda mítica de la diosa" (348). Podemos suponer que los numerosos ejemplos de "bailes" y "danzas rituales" que describe ya habían aparecido con los esclavos desde las comienzos.

Varias son las prácticas en las que se hacen evidente sus teatralidades. Ya hemos mencionado las ceremonias públicas en las que se busca integrar a los diferentes grupos étnicos y sociales, como vimos a propósito de las fiestas en honor del nuevo rey de España en Venezuela. Otras de las actividades son las fiestas de carnaval, sobre las que hablaremos más extensamente en el capítulo correspondiente al siglo XIX.

Hay que observar, sin embargo, que varias de las formas danzarias que se describen como recurrentes en las procesiones y carnavales del siglo XIX ya se encuentran presentes en las prácticas escénicas afrolatinoamericanas durante la Colonia. La descripción de Dina V. Picotti bien puede ser extensiva para toda América Latina: "En el Río de la Plata, a partir del siglo XVI, fueron dándose con la presencia africana los diversos tipos de danza que se observaban en toda América, con algunas características propias..." (144). Así por ejemplo hace notar que aparecen formas del "candombe", que considera como una manifestación de la herencia bantú y que en el Río de la Plata llegó a ser sinónimo de danza de negros. Por otra parte, apunta que los africanos llamaban "tangó" a sus tambores y al espacio donde se reunían y llevaban a cabo sus ceremonias rituales y las danzas "candomberas". Para algunos, por ejemplo, los orígenes del tango radicarían precisamente en sus relaciones con el "candombe" y una serie de prácticas de tambores, danzas y rituales religiosos de origen africano denominados colectivamente como "tangós". Picotti menciona otras danzas, tales como la calenda o cariga y la chica, chika o congo.

Dos de las fiestas religiosas católicas eran especialmente importantes tanto para los indígenas como para los afrolatinoamericanos. Las procesiones durante la semana santa y Corpus Christi fueron muy significativas para la conservación de las teatralidades originales africanas refuncionalizadas. La Pascua de Reyes, por otra parte, pasó a ser considerada como fiesta propia.

Hay numerosas descripciones de la fiesta de la Pascua de Reyes, en las que se incluyen las teatralidades de los sectores negros. La

descripción de Alonso de Ovalle y su celebración en Chile colonial sugiere algunos de sus rasgos:

> ... se juntan de varias partes para esta fiesta, a la cual vienen algunos vestidos a la española, muy galanos y lucidos, otros a usanza de su tierra con arcos y flechas, formando cuadrillas en forma de pelea, haciendo sus acometimientos, entradas y salidas, como si lo tomaran de veras; llegan a hacer reverencia a su rey, atropados, corriendo a gran prisa, híncanle la rodilla y luego levantan una vocería que pone espanto. De esta manera corren todos después a hacer su oración y reconocimiento al verdadero Rey del cielo (*Histórica relación*, XIII: 224, citado por Villalobos: 279).

Fernando Ortiz hace notar que el teatro, como práctica escénica, tenía ya una larga tradición en África. Por consiguiente era de esperar que el desplazamiento espacial involucrase la reutilización y continuidad de esas tradiciones en el espacio latinoamericano, aunque, observa, "Claro está que en el África negra el *teatro*, en el mismo sentido en que lo entendemos nosotros no existe" (525).

Junto a estos elementos "rituales" y danzas coreografiadas y sus teatralidades específicas, hay indicios de prácticas teatrales de acuerdo con el concepto occidental. Bonilla y Vladich, por su parte, destacan, en especial, *El juego de los congos o del baile del terrible*, del cual se han recogido materiales entre la población de origen africano de la zona de Colón, Panamá. Afirman que tendría su origen en una de las varias rebeliones de africanos esclavizados en la actual República de Panamá. Se refieren a Domingo Olmos, quien resume la historia del siguiente modo: "Los personajes que intervienen en el juego de los Congos, y la finalidad de los mismos, evidencian las enseñanzas cristianas del sistema político imperante en la época, con la diferencia de que los Congos, intencionalmente, desfiguran, a manera de crítica, tales doctrinas y sistemas políticos" (Bonilla/ Vladich, 31). Los mismos autores describen el texto:

> En el drama o juego, contiene los motivos e incidencias (...): la fuga en masa de los esclavos hacia la selva, el establecimiento penoso en la fundación o lo que se llamó el palenque; la brava lucha de los hombres contra los

> perseguidores y la sabia colaboración de las mujeres; la conducta del negrero, el sufrimiento del esclavo; la traición de los propios miembros; la intervención de los espíritus, malos o buenos (Bonilla/Vladich, 31).

Esta limitada descripción de algunas de las actividades de los esclavos negros y sus descendientes durante la colonia representa un indicio de una rica cultura que, trasplantada, y prohibida en muchas ocasiones, logró conservarse en procesos de selección, exclusión y asimilación, manteniendo rasgos que florecerán en los siglos siguientes determinando aspectos claves de las culturas de América Latina.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 5
Los discursos teatrales y las teatralidades de las burguesías ilustradas

1. Visión general

El sistema cultural y teatral hegemónico que desplaza al colonial no tiene un carácter estático sino dinámico. Su vigencia, fundada en ciertos conceptos básicos de la Ilustración, se inicia con los movimientos de independencia y continúa hasta los primeros decenios del siglo XX, con variantes específicas en los distintos países y con diferencias significativas entre los sistemas y subsistemas culturales.

En la compleja sociedad de América Latina es posible advertir tendencias históricas generales, pero la plasmación de las mismas y las condiciones históricas, económicas, sociales y culturales de las distintas naciones emergentes son bastante diferentes. En términos generales, se podría afirmar que el sector social dominante, en cuanto producción de cultura, fue el de los sectores de las burguesías nacionales. Éstos estaban constituidos por la clase social que fundaba su riqueza en la producción agraria y el desarrollo de las industrias y el comercio, especialmente el internacional. Este último, en muchos casos, fundado en nuevas industrias, con frecuencia asociadas con la exportación de materias primas y productos naturales. Esta clase social se asoció con nuevos sectores inmigrantes —principalmente franceses, ingleses y norteamericanos—, en muchos casos vinculados a los nuevos sistemas económicos, estableciendo de este modo una

clase social hegemónica vuelta hacia el exterior, cuyos sistemas de valores oscilaban entre una definición de la identidad nacional y una legitimación fundada en las culturas europeas.

Durante el período el desarrollo de los sistemas de educación contribuyó a diversificar los productores de cultura, llegado un momento —con variantes en los distintos países— en el cual algunos de los productores de cultura se sentían marginados del poder cultural y político. La insatisfacción de estos sectores dentro de la propia burguesía dio origen a que el arte se transformase en una institución cuestionadora de la organización social —no de la política— y asumiese una posición crítica, satírica o paródica, de los valores del sistema social dominante. Pocas veces, sin embargo, este cuestionamiento del sistema implicaba la destrucción del mismo.

En el período continúa la interrelación entre el Estado y la producción de cultura. De este modo, las políticas culturales nacionales dependen de las posiciones de los sectores sociales en el poder político. Por otra parte, la Iglesia pierde su predominio como productora de cultura, aunque en algunas regiones conserva su poder político por medio de su asociación con grupos y sectores vinculados al poder político y económico. En algunos países, la separación de la Iglesia y el Estado llega sólo a fines de siglo. Los objetos culturales producidos por los sectores religiosos no constituyen un aspecto significativo de la cultura legitimada en la mayor parte de los países de América Latina. La tendencia más general podría pensarse como una cultura laica y, en ocasiones, antirreligiosa.

En lo que se refiere a la teatralidad social, las políticas culturales originan una fuerte utilización de imágenes de la Ilustración y el neoclasicismo como símbolos de las ideas claves de los nuevos modelos políticos. Los sectores hegemónicos vinculados con el Estado y las instituciones económicamente poderosas dan origen a una teatralidad pública cuya legitimación se funda en su inserción en la tradición neoclásica europea. Este impacto es notorio en la arquitectura, el diseño urbano, los adornos de los espacios públicos (plazas, salas, edificios públicos y privados), los edificios teatrales y aquellos con connotaciones culturales y de poder (teatros nacionales, congresos nacionales, etc.). Dentro de esta teatralidad pública se incorporan representaciones de los sectores marginales, con frecuencia de modo estilizado e idealizado, como son las ruinas indígenas valoradas y estilizadas estéticamente en varios de los países.

En los discursos teatrales hegemónicos la apertura hacia el exterior se manifestó en la apropiación y legitimación de los códigos teatrales de las culturas legitimadas en Francia (neoclasicismo, romanticismo, realismo) y, en menor grado con el correr del siglo, en España (romanticismo, realismo costumbrista). Por otra parte, el acomodo económico y la mirada hacia afuera sirvió de fuerte estímulo para la construcción de salas teatrales y continuó la tradición de representaciones por compañías extranjeras de viaje por América Latina. Intensidad que varió durante el siglo y según las regiones. Cuba, por ejemplo, recibió la visita de numerosas compañías españolas, y algo semejante sucede en Uruguay y Argentina que, para el caso del teatro, casi aparecen como un microsistema cultura y teatral.[19]

Los discursos teatrales de las culturales marginales siguieron existiendo, aunque la mayor parte de las veces los nuevos poderes no le concedieron importancia ni hicieron mayores esfuerzos por silenciarlos o integrarlos a los nuevos proyectos nacionales. Dentro de los sectores marginales, además del factor étnico se intensifica el económico. De este modo, incluye a los indígenas de las distintas regiones, los afrolatinoamericanos, obreros y campesinos. Los dos últimos, en función de las nuevas circunstancias económicas, van adquiriendo progresiva importancia. Los estudios históricos tienden a evitar las referencias a la producción cultural y teatral de estos sectores, aunque en ciertas regiones algunos de estos grupos adquieren una importancia que es necesario destacar, ya sea por su presencia en las prácticas escénicas o por el modo de su representación dentro los discursos hegemónicos.

En el período continúan las producciones culturales y teatrales de los sectores indígenas y afrolatinoamericanos, tanto dirigidos a ellos mismos como aquéllos cuyos destinatarios son los sectores dominantes. Las producciones teatrales, las teatralidades y la representación de las etnias de origen africano, motivadas por las discusiones sobre la abolición de la esclavitud, defendida por los nuevos sectores en el poder, incorporan valiosos elementos a la práctica teatral en el plano ideológico y social.

Proponemos distinguir dos subsistemas cronológicos dentro de los discursos teatrales de la cultura de la burguesía ilustrada. El

[19] Para la historia de la vida teatral de México en el siglo XIX, ver Luis Reyes de la Maza (1972) que hace una viva y detallada narración de las salas teatrales, grupos que representaban, tipos de público y grupos visitantes.

primero corresponde a los años de la independencia, instancia en la cual los sectores dominantes consideran a la cultura como instrumento de la formación de las repúblicas. Su sistema de preferencias es la estética neoclásica. A este subsistema lo denominamos discursos de la aristocracia republicana. En la mayor parte de las repúblicas latinoamericanas, se produce un cambio en el sistema cultural cuando el poder político y económico se asienta y los sectores gobernantes se fundan en la burguesía industrial y agraria, lo que tiende a acontecer después de los años treinta, con variantes nacionales específicas A este subsistema lo describimos como de la burguesía agraria e industrial, en el que las preferencias culturales son francesas y españolas y los textos problematizan las nuevas condiciones sociales y políticas de los grupos en el poder, con ligeras referencias a los sectores marginales. Desde el punto de vista estético, sus preferencias son los códigos del romanticismo y el costumbrismo.

El sistema de la burguesía ilustrada entra en crisis a fines del siglo XIX y primeros decenios del siglo XX, en los cuales los productores culturales tienden a corresponder a nuevos sectores sociales —los estratos medios intelectuales—. El imaginario colectivo de los textos se funda en la crisis de los fundamentos de la sociedad ilustrada y los códigos legitimadores se fundan en el naturalismo y el realismo, especialmente francés y español. El nuevo sistema a la vez conlleva la diversificación de productores y receptores. Los textos teatrales representan las nuevas clases sociales e incorporan nuevos sistemas de valores.

En cada uno de los subsistemas, coexisten los discursos de la cultura dominante con los de los sectores marginales. Estos producen y utilizan teatralidades y discursos teatrales que, en mayor o menor grado, integran sus propias tradiciones con elementos de las culturas de la hegemonía. Indicio del funcionamiento del mecanismo de multiculturalidad e hibridez en los discursos y la historia de América Latina.

2. Los discursos teatrales y las teatralidades de la burguesía republicana

2.1. Las nuevas identidades nacionales y el teatro

Los principales sectores productores de discursos teatrales determinantes en la producción de la cultura y la elaboración de las

políticas culturales pertenecen a los sectores políticos y económicos triunfadores en la lucha de la independencia. Su ímpetu inicial es la ruptura con el sistema cultural dominante a fines de la Colonia y su sustitución por los principios y el imaginario de la Ilustración. María de la Luz Hurtado apunta:

> La ruptura obviamente estuvo ligada a la revolución independentista y al establecimiento de Estados nacionales. El desafío de las clases dirigentes de formar un nuevo *ethos* de soporte de la república encontró en el teatro un adecuado instrumento. De aquí que su función pedagógica, exaltadora de valores y conquistas subsistió, ahora, al servicio de otros postulados y personajes (1997, 42).

Su ideología se funda en los ideales de la revolución francesa y de las nuevas repúblicas como factor generador de los intereses culturales. Dentro de éstos hay que destacar la tendencia al rechazo de la cultura española, aunque está siempre presente, la exaltación de la cultura francesa como portadora de los nuevos valores. Se destaca la preferencia por los códigos del neoclasicismo. Se afirma como válida la fórmula de la Ilustración de que el progreso se funda en la educación y ésta en el cultivo de la razón. La cultura, por lo tanto, constituye un instrumento fundamental de preparación para la nueva sociedad, para la realización de sus ideales y, por consiguiente, para la constitución de la identidad nacional. Dentro de este panorama, el teatro cumple una función importante como instrumento de divulgación y validación de los supuestos de las nuevas nacionalidades, reconocido por los nuevos gobernantes. Como apunta Marina Gálvez:

> En 1817 se crea en Buenos Aires el primer organismo de respaldo a la actividad teatral: la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, la cual, aunque de vida muy efímera, es indicativa del interés que despertó el arte escénico en aquellos años. Sus fines fueron los de orientar repertorios, procurando evitar las "corrupciones" y "absurdos" del teatro de Calderón y su escuela; contribuir a la construcción de una dramaturgia nacional, además de proteger el trabajo de los actores (71).

Indicio de la importancia asignada al teatro es la construcción de nuevos edificios teatrales y los decretos regimentando la función de las artes teatrales. En Chile, en 1818, el Director Supremo de Gobierno, Bernardo O'Higgins, decreta la construcción de una sala teatral para la ciudad de Santiago. José de San Martín en Perú, en 1821, dicta un decreto sobre el teatro en el cual defiende la actividad teatral y sus practicantes, al mismo tiempo que norma el comportamiento de los participantes, autores, productores y espectadores.[20]

Como consecuencia no es de sorprender que una de las características evidentes de los practicantes del teatro en los comienzos del siglo XIX sea su activa participación en la vida social y política de la época y, generalmente, la integración del teatro al proceso de transformación histórica. Es el caso de Camilo Henríquez (Chile), Luis Ambrosio Morante y Juan Cruz Varela (Argentina), José Joaquín Fernández de Lizardi (México) o José Fernández Madrid (Colombia), a quienes consideraremos como ejemplos de tendencias en el teatro de la época.[21]

2.2. Camilo Henríquez y la utopía de la república

Camilo Henríquez (Chile, 1769-1825) compuso dos obras que no llegaron a representarse: *Camila o la patriota de Sudamérica* y *La inocencia en el asilo de las virtudes*. El autor, sacerdote muy activo durante el proceso independista chileno y miembro de la Primera Junta de Gobierno, indicó en varios escritos la importante función del teatro en la educación y en la consolidación del nuevo sistema político.

Camila... fue escrita en 1817 en Buenos Aires, donde se exilió Henríquez durante la reconquista española de Chile. María de la Luz Hurtado ha realizado una excelente interpretación de este texto (1997) y Marta Contreras de su relación con las políticas nacionales del momento. La acción se ubica en la aldea de los indios Omaguas,

[20] Para Argentina y Uruguay hay excelente información sobre las políticas culturales y el teatro, los actores, las compañías teatrales, los acontecimientos cotidianos vinculados al teatro en Teodoro Klein (1994).

[21] Una excelente visión general del siglo XIX es la de Orlando Rodríguez, (1987) y de este período en Argentina es la de Beatriz Seibel (2002, 55-81). Ver también Osvaldo Pellettieri, director, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*.

en la selva ecuatoriana, y constituye una historia de amor. Esta trama, sin embargo, sirve a Camilo Henríquez para construir un mundo utópico y mostrar las causas del mal en la sociedad. En el imaginario social que funda sus textos, las fuerzas del mal aparecen representadas por los españoles; el bien, por los educados en la tradición de la Ilustración. El espacio arcádico de los indígenas latinoamericanos constituye la utopía del bien. Para María de la Luz Hurtado: "La selva representa la fuerza nueva y virgen de América, espacio propicio a la manifestación de lo mejor de la naturaleza humana" (1997, 47).

En *La inocencia en el asilo de las virtudes*, Camilo Henríquez toma como modelo utópico a Estados Unidos, en "donde ocurre la acción, resaltan por igual los adelantos materiales como los sociales. La ciencia, la técnica (máquina a vapor, iluminación artificial en las calles, las fábricas) le parecen admirables, por proveer un ambiente limpio y ordenado, y satisfacer las necesidades con una cierta holgura" (Hurtado: 1997, 47). Además, agrega: "En lo social, destaca: la existencia de filántropos y organizaciones de beneficencia que amparan a los pobres y mujeres desvalidas; el lugar respetable de la mujer, que tiene organizaciones coordinadas solamente por personas de su sexo; la política de integración y rehabilitación de las minorías raciales (negros); las políticas educacionales sobre la base de métodos modernos, etc." (1997, 47).

2.3. Juan Cruz Varela y el discurso neoclásico: la reutilización de los mitos clásicos

Otro de los escritores que tuvo una intensa y definida participación en la vida política de su patria fue Juan Cruz Varela (1794-1839), quien formó parte del gobierno de Bernardino Rivadavia como Ministro del Gobierno y de Relaciones Exteriores. Cruz Varela se dio a conocer como poeta y "se dedicó a exaltar las glorias nacionales para convertirse en primer poeta civil del Río de la Plata" (Ripoll y Valdespino: 1973, 9).

Según las informaciones de la época, Rivadavia lo ayudó en varias ocasiones. "En agradecimiento el poeta le dedicaría su tragedia *Dido* con palabras que muestran su generoso optimismo: 'Señor, en

[22] Sobre sugerentes aspectos de su vida y el sainete *A río revuelto ganancia de pescadores*, ver Suárez-Radillo (1984, 418-422).

una época en que todo marcha en nuestro país hacia la perfección, cada individuo particular se siente arrebatado del movimiento común, y sus ideas sensiblemente se elevan'" (Ripoll/ Valdespino: 1973, 9).[22]

Varela tiene numerosas obras en las que se muestra claramente su concepto de la literatura como funcional a las transformaciones históricas del momento y a las conflictividades de la política argentina. Él mismo sufrió las consecuencias de la dictadura de Rosas y ésta se nota especialmente en su poesía. Su obra más famosa fue el "Canto de Ituzaingó", en imitación de Olmedo en la "Victoria de Junín". Aunque fue más conocido como poeta, sus dramas sugieren importantes aspectos de la función del teatro —didáctica y concientizadora— y su legitimación estética insertándolos en las preferencias estéticas —neoclásicas— de los sectores culturalmente dominantes en la nueva sociedad independendista.

En *Dido* (1823) la trama se basa en la historia clásica de la llegada de Eneas a las costas de Cartago y el refugio que le proporciona la reina Dido. La acción dramática se funda en la intención de Eneas de abandonar Cartago como continuación de su propósito y los intentos y la desesperación de Dido por conservarlo. Para ello recurre a varios procedimientos, utiliza a otros personajes, intenta la seducción, la amenaza, pero finalmente fracasa. Termina con la muerte de Dido y las vacilaciones de Eneas acerca de si su propósito político justifica el sacrificio de Dido.

Lo comunicado es la pugna entre la pasión, el deber y el cumplimiento del destino político. La gran tragedia de Dido se centra en su condición de ser humano —mujer consumida por la pasión y el rechazo del amante— y su destino político. Su delito fue enamorarse de un extranjero y traicionar su deber de reina al dejarse llevar por la pasión.

Juan Cruz Varela opta por los códigos teatrales del neoclasicismo en la selección de la anécdota, la estructura de tragedia, los motivos clásicos, la forma estrófica, las imágenes; pero se aproxima a los códigos románticos en la desmesura de las pasiones, la utilización de los sueños, la descripción de la naturaleza agreste. Sin embargo, varios de estos elementos aparecen en la tragedia francesa de Corneille y de Racine, especialmente el caso de mujeres enajenadas por la pasión o una pasión destructora: Fedra, Medea, por ejemplo.

2.4. José Joaquín Fernández de Lizardi

Más conocido como narrador que como dramaturgo José Joaquín Fernández de Lizardi (México, 1776-1827) constituye una figura importante del período y, con frecuencia, se cita su *Todos contra el Payo y el Payo contra todos* como uno de los textos claves de la época. Se destaca su preocupación social y nacionalista. De acuerdo con Magaña Esquivel: "Algunas obras dramáticas suyas han sido vistas como una especie de reportajes escénicos sobre acontecimientos y figuras de la actualidad" (1972, 32).

Todos contra el Payo y el Payo contra todos sigue las normas de una farsa que parodia una realidad con personajes simbólicos de comportamientos sociales. El autor la llama "Coloquio". Está escrita en verso y en tres actos. El espacio de la acción es un patio de un hospital de locos: "con puertas a los lados, las cuales han de tener un boquete por donde estarán sacando la cabeza cada uno de los locos" (35). Los personajes son tipos: un Lego, Un Rey, un Sabio, un Glotón, un Avaro, un Pródigo, un Jugador, un Enamorado, un Militar, un Payo y un Muchacho, que es mozo del lugar. El personaje central —el Payo— podría ser un aldeano ignorante y rudo; pero en el texto representa al "hombre natural" que, en su "simpleza", es capaz de ver la realidad de los otros seres humanos. Hay gracia e ironía en la caracterización de los personajes y en el uso de símbolos adheridos a cada uno. Creemos que es posible pensarlo en varios niveles. En su contexto inmediato, se puede interpretar como parodia de tipos humanos simbolizando actividades morales y conductas sociales, en las cuales los rasgos aparecen exagerados. Rasgos que integran aspectos que pueden ser pensados como específicos de México, pero que predominantemente son propios de la tradición cultural de Occidente. Dentro de éstos, uno de los más evidentes es el de la misoginia, tema al cual se le dedica un largo "coloquio" en forma de disputa. Otra lectura posible es entenderlo como una parodia del intento de apropiación del nuevo sector social —aldeano, campesino—, representado en el Payo. En esta lectura, los poderes —político, religioso, militar, judicial, cultural— y las tradiciones quieren imponer una forma de vida al aldeano y asignarle una función dentro de la sociedad.

2.5. El teatro histórico: José Jacinto Milanés

En el proceso de construcción y definición de las identidades nacionales se escriben y representan numerosos textos históricos,

reforzados por la tendencia romántica historicista. Su función, en consecuencia, no debe verse sólo como "imitación" de textos europeos sino como parte de la configuración de los nuevos estados. Un ejemplo importante es *El conde Alarcos*, de José Jacinto Milanés (Cuba, 1814-1863). Esta función específica es implícita en la descripción de Rine Leal: "Los conocedores no se llamaban a dudas, y comprendían la transformación que Milanés hacía del antiguo romance español, creando la figura de un monarca cruel y descargando la culpa trágica en la acción de un verdugo real. Es el rey verdadero culpable de este drama, y de esta forma la obra se convierte en una denuncia del despotismo y la sinrazón de un mundo opresivo" (1980, 39).

Leal también se refiere al contexto inmediato de su representación:

> Pocas semanas antes de su estreno en el Tacón, la representación de *Pedro de Castilla* del dominicano Francisco Javier Foxá había costado un muerto y varios heridos, y el gobierno prohibió las funciones y censuró la obra que desapareció de nuestras bibliotecas. Los ánimos estaban caldeados, y *Alarcos* fue acogida con entusiasmo por el público culto y los estudiantes, que recitaban, a escondidas, sus versos. Estalló la polémica en la prensa, los campos se dividieron, y el tímido y el apocado Milanés se transformó, de la noche a la mañana, en el escritor de moda (1980, 39).

Pese a que Milanés es recordado principalmente por este texto, Rine Leal hace notar también que estuvo "bien atento en ojos y oídos al paisaje cubano, al habla popular y los ambientes humildes" (1979, 8). Ejemplo de esta dimensión es el sainete *Ojo a la finca*, escrito en verso, y cuya acción acontece "en una casa de los barrios más humildes de Matanzas" (9).

2.6. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la representación de la mujer

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-1873) es una dramaturga que está siendo reconsiderada, especialmente por su modo de representación de la mujer. Para los historiadores es predominantemente una autora característica del romanticismo. Al

igual que Ruiz de Alarcón, la mayor parte de su producción fue escrita y representada en España. Su escritura incluye narrativa, poesía, epistolario, devocionario y obras dramáticas. A juicio de Orlando Rodríguez:

> Su teatro, de afirmación española y cristiana en su planteamiento, incluye a la vez la defensa de la mujer con cierto tono reivindicativo. No tuvo límites en su temática. Historias bíblicas, episodios del pasado medieval y renacentista, de la conquista de América; situaciones presentes, formaron parte de su múltiple expresión. La mayoría de sus obras subieron a las carteleras madrileñas que se empeñó en conquistar, con resultado desigual (1987, 366).

De sus numerosos textos se recuerdan especialmente dos: *La hija de las flores o todos están locos* (1852) y *Baltasar* (1858). En la primera, comedia romántica de enredos, Ripoll y Valdespino destacan: "La Avellaneda logra momentos de gran belleza en los pasajes líricos de la comedia, particularmente, cuando en el jardín expresa sus sentimientos amorosos" (225).

3. La representación de los sectores marginados en los discursos de la hegemonía cultural

3.1.1. La representación de los indígenas

A juicio de María de la Luz Hurtado, el triunfo de la independencia originó un cambio de actitud con respecto a los indígenas. El énfasis estuvo en el rechazo de España y su cultura: "En esta nueva oposición, los chilenos o patriotas son concebidos como un todo unitario, sin distinguir el origen racial de sus componentes, diluyendo en general la presencia indígena o mestiza en favor de la criolla" (1997, 42). Este objetivo unificador tiende a producir objetos culturales en los cuales los sectores marginados son vistos desde la perspectiva de los sectores dominantes y, en consecuencia, carecen de dimensión conflictiva y, generalmente, no constituyen los protagonistas de las obras. De este modo, la representación de los indígenas poco tiene que ver con la realidad. Ellos corresponden a arquetipos de la cultura de Occidente. Como comentamos en el caso de *Camila*, de Camilo Henríquez, los indígenas simbolizan la pureza de la naturaleza y el ideal del "hombre natural" que pusieron de moda

las teorías rousseaunianas y constituyen una especie de eco del "hombre natural" de las utopías renacentistas.

Otro dramaturgo que incorporó al indígena es José Fernández Madrid (Colombia, 1789-1839). Político, periodista, poeta colombiano, exiliado en Cuba, regresa a Colombia. De él se conservan dos "tragedias": *Atala* (La Habana, 1822) y *Guatimoc* (París, 1827). Según Suárez Radillo, ellas

> Formalmente responden a los postulados neoclásicos con una versificación generalmente cuidada —en ocasiones de altos vuelos—, y un desarrollo ceñido a las tres unidades de acción, tiempo y lugar. En su contenido, sin embargo, ambas reflejan el espíritu romántico en el predominio de lo sentimental, en la exaltación de la naturaleza y en la visión idealizadora del hombre primitivo (1984, 42).

El mismo Suárez Radillo destaca el valor literario de *Guatimoc* y su carácter representativo de la "crítica revisionista de la conquista propia del siglo XIX" (1984, 55). El mundo representado poco tiene que ver con la realidad de la conquista de México o la realidad mexicana en tiempos de Cortés. Es una representación característica de la imagen de América Latina idealizada del neoclasicismo europeo, en la que los personajes son portadores de los ideales de la Ilustración. Fernández Madrid utilizó el "tema indigenista" como medio de denuncia de la crueldad y avaricia de los españoles, aunque reconoce algunos de los valores de la cultura española. A la vez, justifica sus ideas independentistas y los movimientos revolucionarios de la independencia americana.

El texto —escrito en verso, en cinco actos— se funda en la antítesis Guatimoc/Cortés, aunque en el fondo la oposición es entre indígenas y españoles. Éstos representados por Alderete y los soldados como símbolos de la avaricia, la crueldad.[23] Cortés, sin embargo, emerge como admirador de la cultura mexicana, con plena conciencia del proceso de destrucción de la misma llevado a cabo por los españoles, admira el heroísmo de Guatimoc creando de este modo un conflicto interior que se resuelve por el triunfo del deber. A la vez, Guatimoc aparece como el héroe al cual no le importa el

[23] Citamos por edición de Suárez Radillo (1984).

sacrificio personal con tal de salvar su patria, aunque su sacrificio supone también el de su hijo y esposa. Hacia el final de la "tragedia" (escena sexta, acto V), Cortés, solo en el escenario, reconoce sus errores y la crueldad ejercida contra los indígenas:

¡Oh guerrero altivo
Tolerar no podíamos carácter
Tan indomable y firme, era preciso
Morir, ó bajo el yugo castellano
Abatirse y doble el cuello erguido...
Era muy peligroso!... ¡Con qué gloria
La vida acabas, soberano invicto!
Mi corazón no puede... me avergüenzo
De tan atroz acción, me odio a mí mismo,
Y me desprecio... ¿Somos castellanos?
¿Soy el fuerte Cortés? ¿Porqué palpito?
¡Ah! ¡de piedad!...

En Argentina, Luis Ambrosio Morante (1780-1836) incorpora personajes indígenas en *Tupac Amaru*. Según Seibel fue representado el 25 de mayo de 1821 (2002, 66). Frente a la referencia de ser una adaptación de un texto francés, Seibel afirma: "El tema americano, tratado con profunda emotividad y amplio conocimiento histórico, hace imposible la posibilidad de una adaptación..." (66).

También en Uruguay hay un intento de relectura del indígena en *El Charrúa* (1858), de Pedro Pablo Bermúdez, quien "realizó una defensa apasionada del pueblo indígena y trató de ahondar en las raíces de la idiosincrasia continental" (Rodríguez: 1987, 371).

4. Discursos teatrales y teatralidades de la burguesía agraria e industrial

4.1. Visión general

Las historias del teatro latinoamericano tienden a señalar que hacia 1840 se produce la irrupción de las tendencias románticas, la preferencia por los códigos de la comedia moratiniana y la recurrencia del teatro histórico. Los sectores productores de cultura y los potenciales receptores teatrales de la época, una vez establecidos en el poder, reutilizan algunos elementos de las "nuevas" tendencias teatrales legitimadas o en vías de legitimación en Francia y España,

para la satisfacción de sus intereses sociales, políticos y culturales. Este último, vendría a ser indicio de la preocupación por el Estado y los proyectos políticos nacionales. "Coincide esta fecha con los primeros años de la configuración de las nuevas repúblicas, el inicio del deseo de afirmar las respectivas personalidades buscando individualizarse frente a un pasado esencialmente común, y de asegurar asimismo una orientación liberal contra el conservadurismo precedente de la época colonial" (Gálvez, 74). De las opciones que ofrecía el romanticismo, en el caso del teatro, se opta predominantemente por una línea costumbrista, cuestionadora irónica de los valores de la nueva sociedad. Los códigos teatrales son los de la comedia de costumbres, muchas escritas en verso y, generalmente, con un final feliz, en el cual triunfan los "verdaderos" valores de la sociedad.

Había clara conciencia de la función del teatro, como se observa en textos de la época recogidos por Julio Durán Cerda, en los cuales se enuncia su función social. Un ejemplo es este párrafo de José Victorino Lastarria (1817-1888), del cual conservamos la ortografía de la época:

> No es el teatro una simple diversión pública, o como las riñas de gallos i los circos de equitación, un mero espectáculo. Mayor i más encumbrado rango ocupa en la sociedad, puesto que no solo tienden sus exhibiciones al deleite de los sentidos, sino tambien a conmover el corazón i aleccionar el espíritu de los concurrentes. El teatro actual, si bien no puede entre nosotros ser la espresión de nuestra literatura, i la arena a que el injenio americano descienda a obtar a la ovacion con que el aplauso jeneral premia el acierto i el talento, no por eso deja de llenar un grande i saludable objeto, sirviendo al público como de un liceo en que se le esponen los trabajos que mayor boga i nombradía han alcanzado en los dos teatro del mundo que mas afinidad tienen con las necesidades e ideas de nuestra sociedad, tales como el teatro francés i el español (Durán Cerda: 1957, 55).

En otro párrafo el mismo ensayista afirma los modelos a seguir:

> El teatro español, como el teatro francés, trabajan por destruir toda preocupacion de clases, toda tiranía, ya sea pública o

> doméstica, i elevar en su lugar la libertad individual del uno i del otro sexo, i en dar en la sociedad la influencia i el lugar que al mérito real corresponde. Por esto, i por mil otros puntos de contacto de la literatura dramática de la Francia, o de la España que sigue hoi sus pasos en el camino de la rejeneracion, con nuestras necesidades, es que el teatro es una verdadera escuela en que por medio de los sentidos i del corazon, llegan a nuestro espíritu ideas que necesitamos para la misma obra de la rejeneracion de nuestras costumbres (156).

Citas que destacan la diferencia entre el teatro y otras diversiones, asignándole al teatro una importante función social. Importa, además, la referencia a los modelos: teatro francés y español y su función en la construcción de una nueva sociedad en la que predomine la libertad y la igualdad social y doméstica. Resulta sumamente sugerente la afirmación de Lastarria con relación a la igualdad de sexos.

Una vez más, la importancia del teatro como medio público se manifiesta en el interés de las clases dominantes por su desarrollo, una de cuyas manifestaciones es la construcción de edificios teatrales. Como caracteriza Orlando Rodríguez: "Proliferación de amplias salas teatrales, que cobijaron a un espectáculo tan complejo como la ópera, con sus coros, cuerpos de baile y los actores cantantes. Con los moldes de la arquitectura italiana, América se pobló de teatros, pero no únicamente en las capitales y grandes ciudades, sino en provincias y ciudades de menor crecimiento" (1987, 371).

4.2. La comedia de costumbres: parodia e ironía desde el poder

Lo definitorio de los discursos teatrales de los sectores hegemónicos para los mismos sectores es que es una producción teatral cuyo imaginario social se funda en una sociedad sustentada en el dinero, proveniente predominantemente de la producción agrícola y minera, con énfasis en la representación de la familia. Éstas son familias acomodadas, con criados, tierras y una amplia casa en el pueblo o en la ciudad. Con frecuencia, el conflicto se constituye en torno al casamiento de la hija. Conflicto que permite caracterizar a los padres, cuyos sistemas de valores son antitéticos a los de los hijos. La mujer —tanto la madre como la hija—. es configurada con

rasgos negativos —sin ser trágicos— Uno de los motivos recurrentes es la presencia de un extranjero o un "afuerino". Los personajes positivos ironizan y rechazan a los extranjeros y su cultura.

Esta breve descripción permite afirmar que en la mayor parte de los nuevos estados nacionales, una vez establecidos, los productores de discursos teatrales de la cultura hegemónica ponen menos énfasis en los valores nacionales que en las costumbres de la nueva sociedad. Naturalmente, aquí la preocupación básica es el estado de cosas en los estratos acomodados, la burguesía, con pocas referencias a los sectores no dominantes.

Esta tendencia adquiere matices diferenciadores en cada uno de los países, pero sin perder sus rasgos fundamentales. Los textos más comentados por las historias del teatro latinoamericano de este período corresponden a la tendencia que acabamos de describir y, generalmente, son insertos en la categoría de "costumbristas".

Desde este punto de vista, es sugerente el texto de Manuel Eduardo Gorostiza (México. 1789-1851) quien, en *Contigo pan y cebolla* (1833), junto a la construcción del imaginario social descrito, parodia la influencia de un aspecto de la cultura francesa, aunque esta crítica ni es amarga ni destructora.[24] Por el contrario, dentro de un tono irónico, medio en broma, salva en el fondo a la sociedad, ya que no cuestiona sus fundamentos. Más bien refuerza el sistema de valores dominantes: el valor del dinero y la felicidad asociadas al bienestar económico. Favorece el control del sentimiento apasionado y valora la capacidad del "hombre" para resolver los problemas originados en la fantasía y la exageración de la idealización de la mujer.

Como en las otras comedias de costumbres, el conflicto se centra en la familia y el casamiento de la hija única, heredera. El énfasis aquí está, sin embargo, en los males que trae el mucho leer y los nefastos efectos de las "nuevas" lecturas en las jovencitas. El espacio de la acción es Madrid en una familia acomodada, más bien tradicional: "en una sala bien amueblada, aunque algo a la antigua" (Reeves/Luzuriaga, 309). Esta ubicación de la historia en el espacio de Madrid elimina algunos de los temas conflictivos tales como la presencia de extranjeros corruptores de las costumbres y la sociedad.

---

[24] Reeves y Luzuriaga indican: "Créese que se basa en un asunto de familia del autor. Una de sus hijas era 'romántica' y se había enamorado de un pretendiente pobre" (306).

El núcleo de la acción es semejante a otros textos hispanoamericanos que se relacionan con la educación de las mujeres y la influencia negativa de la literatura romántica —la nueva literatura de la época— en las mentes de los seres más influenciables: las mujeres jóvenes. En este texto se contrapone la mujer joven con el hombre joven, antítesis en la que, naturalmente, el joven está bien ubicado en el mundo, no participa del ilusionismo fantástico de la joven y es capaz de actuar racionalmente.

La imagen del mundo construido en *Contigo pan y cebolla* es la de una sociedad fundada en el dinero, sin conflicto de clases sociales, en la cual el criado —Bruno— resulta ser una especie de consejero de la familia. Dentro de esta sociedad, no se nota la ausencia de la madre, ya que el padre y los criados cumplen funciones que la sustituyen. En el cuarto acto, sin embargo, al salir de la casa señorial y transportar a los espectadores a la pieza en que se aloja Matilde, se atisba la existencia de sectores marginales, las dificultades para sobrevivir en ese medio y, especialmente, la relación de desprecio de los sectores supuestamente "altos" hacia los sectores trabajadores. Además, a través de la Marquesa, se advierte la existencia de una clase social en decadencia.

Desde el punto de vista de la técnica, además de elementos de la comedia de enredos española se utiliza el procedimiento de la metateatralidad, en su sentido de construir todo un episodio fundado en la ficción y planificación. Varios elementos de la acción de los personajes y su lenguaje contribuyen a la parodia de la nueva estética y la ridiculización de las costumbres provenientes de Europa.

Otro de los dramaturgos representativos del costumbrismo romántico es Manuel Ascensio Segura (Perú, 1805-1871). En *El sargento Canuto* (1839) lleva a cabo una fuerte sátira del ejército, al cual perteneció. Su obra más comentada, sin embargo, es *Na Catita*, representada en Lima en 1836, en la que utiliza los códigos teatrales de la comedia de costumbres: comedia en verso, con numerosas variantes estróficas y métricas. Recurre a códigos de la comedia de enredos: la intriga, los escondites y la resolución rápida del conflicto por la información que trae un personaje. Dentro de esta misma línea, recurre a personajes tipo de los sectores medios, con matices de lenguaje realista y lenguaje popular, con muchos elementos satíricos y paródicos de las costumbres de la época. También construye la imagen de una sociedad centrada en las relaciones familiares —la

casa familiar— en la que el gran problema es el casamiento de la hija. La familia, en este caso, también corresponde a un sector social acomodado. La sociedad implícita es una estructurada en clases. La comedia se enfoca en un sector de la burguesía media, cuyos representantes muestran un gran desprecio hacia los personajes de las otras clases, a las que consideran "inferiores", evidentes en las alusiones a "negros" y en el modo cómo tratan a los criados. En los sectores populares, representados por Catita, el gran problema es comer. El forastero es representado por Alejo, quien quiere adentrarse en la familia acomodada por intereses económicos y representa al criollo afrancesado. Su rasgo dominante es la pedantería.

El conflicto básico es el de la hija de la familia —Juliana— pretendida por Alejo, quien cuenta con el apoyo de doña Rufina, madre de Juliana. Ésta está enamorada de Manuel, quien es amigo de la familia y protegido de don José, el padre. Los personajes se distribuyen en función del apoyo o contribución a esta pugna y la construcción dramática sigue las vicisitudes de este conflicto. Doña Rufina se constituye en el personaje motivador de la acción, ya que ella es activa en su propósito. Para lograr sus fines utiliza la colaboración de doña Catita, especie de Celestina, interesada en sacar ventajas económicas de la situación. Doña Catita se alía con Alejo. Doña Rufina es caracterizada con numerosos rasgos que la tradición misógina le ha asignado a la mujer: habladora, precipitada en sus juicios, superficial, que no entiende la realidad. El padre, en cambio, es una persona juiciosa, racional. También participan en la acción una criada —Mercedes— y un criado. Hacia el final aparece otro personaje, Juan, "amigo de Jesús", cuya presencia funciona a modo de *deux-ex-machina*, por cuanto la información que provee resuelve el conflicto en favor de Manuel y Juliana.

Este imaginario social y el mensaje de rechazo al extranjero se construyen literaria y teatralmente con los recursos y códigos de la literatura y el teatro costumbristas. Se utilizan nombres estereotipadores con posibilidad simbólica. Alejo representa el "afuerino", el extranjero, el que viene de lejos; Manuel es "emmanuel" —Cristo— que sufre, el mundo del bien, bondadoso, comprensivo y protector de la hija, el buen esposo, víctima de doña Rufina. Este personaje, a la vez se podría interpretar como "rufiana" en grado menor. Juan es un evangelista que llega desde lejos con la noticia. Finalmente, Mercedes es la criada, buena servidora y dispuesta a ayudar a

Juliana. El nombre de doña Catita merece un análisis más detallado en cuanto implica formar parte de la casa —como una gata—, aduladora, pero en el fondo traidora; de suavidad en el trato, que oculta las uñas. Su arreglo con Alejo muestra su verdadera condición.

Uno de los aspectos interesantes de la comedia y muy propio de los códigos de la comedia de costumbres es la habilidad en el manejo del lenguaje coloquial. Hay un evidente intento de hacer hablar a los personajes de modo realista y configurarlos como entes de carne y hueso de lo sectores medios o pertenecientes a los sectores populares. Para ello, se recurre a un lenguaje coloquial estilizado, muchas veces estereotipado, sustentado en referencias y alusiones a espacios reales, frases cotidianas y, especialmente, en el caso de algunos de los personajes, la abundante utilización de refranes. Por otro lado, es evidente la ironización y parodización del lenguaje culto.

Dentro de la sátira y la parodia que constituye lo cómico de este texto, uno de sus aspectos sobresalientes es el misoginismo explícito e implícito. La caracterización de la mujer no está sólo dada en el posible simbolismo de los nombres y su función dentro del conflicto, sino en menciones y expresiones, especialmente en boca de don Jesús al referirse a doña Rufina y a Catita. La escena final es la apoteosis del patriarcado, con una aureola casi religiosa, puesto que don Jesús tiene la última palabra, perdona a las mujeres que han vivido erradamente y ordena el mundo en una escena de comprensión y armonía familiar.

4.3. El drama histórico: los discursos del cuestionamiento político

Los dramas históricos tienen como motivo recurrente la denuncia de la tiranía y el abuso del poder político. *El visitador de México* (1838), de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), es un excelente ejemplo de un discurso teatral de cuestionamiento del poder político en una vertiente que se repetirá en la historia y los discursos teatrales mexicanos. Algunos críticos destacan que Ignacio Rodríguez Galván era de origen indígena, de profesión librero, que no pertenecía a la clase acomodada mexicana, ni formaba parte del poder. Murió muy joven: a los veintisiete años, en Cuba. Fue reconocido y recompensado por su éxito con un cargo diplomático. Este texto abre un aspecto importante para la historia del teatro latinoamericano en cuanto su autor no corresponde a la aristocracia ni al poder político.

Representa al intelectual de los sectores marginados que se incorpora a los sectores culturales del momento.

El argumento de *El visitador de México* se centra en los esfuerzos del representante del Rey de España, Alonso Muñoz, por seducir a Celestina, casada felizmente con Baltasar Sotelo. Pese a todos los intentos de Muñoz, Celestina resiste. El texto describe una sociedad acosada por el poder: "Celestina: Miseria, muerte, exterminio / estoy mirando circundan / a México desolada, / Y ya fieros la aseguran" (Ripoll y Valdespino, 198). O en otro momento, la misma Celestina: "Este país malhadado/ entre la quietud nocturna/ dejemos, dejemos pronto, / y no regresemos nunca". A lo que responde Sotelo: "¿Y en tanto al déspota fiero / alzando la faz sañuda / y oprimiendo al mexicano / veré que bárbaro triunfa?" (Ripoll y Valdespino: 1973, 199).

Aunque el autor considera su texto como ejemplo del romanticismo y utiliza la mayor parte de sus códigos, su mayor significación radica en que configura una sociedad en la que el ser humano podría vivir en paz y realizarse en las condiciones ideales de la relación amorosa de dos seres ideales que se aman. Este *locus*, sin embargo, es destruido por la intrusión de un personaje cuya pasión lo conduce a la violencia para lograr sus propósitos. Lo específico de este drama "romántico" es la fuerte división entre el nosotros y el otro, entre el mexicano y el español y el mismo título enfatiza que el causante de la tragedia es un enviado, no uno de la misma sociedad. En varias ocasiones se menciona esta antítesis y, sobre todo en el último acto, se le da un mayor sentido político al identificar el comportamiento de Muñoz —el visitador— con el Rey Felipe.

El texto corresponde plenamente a las características del teatro romántico: personajes de intensas pasiones, uso del verso, lenguaje exaltado y descripciones de la naturaleza cuyos cambios se asocian con los de la acción dramática. La construcción dramática no sigue las unidades clásicas. Es sugerente el uso de imágenes y expresiones de las novelas de caballería y de los romances medievales y tradicionales. Se destaca el uso de símbolos de lo mexicano y la visión de México.

4.4. Los comienzos del teatro social: segunda mitad del siglo XIX

También durante el siglo XIX, especialmente en la segunda parte, surgen dramaturgos que cuestionan el régimen existente y describen

las condiciones sociales negativas de algunos sectores sociales. Los códigos y los principios utilizados son preferentemente los del realismo.

El teatro de protesta, sin embargo, se centró en la comedia burguesa en la que se cuestionaban los valores de la nueva sociedad. En Chile, Daniel Barros Grez (1833-1904), con su *Como en Santiago* (1875), critica los valores importados y proclama los de la tradición, aunque su tono y sus preferencias lo asocian con la comedia de costumbres que hemos descrito previamente. El núcleo de la acción es el motivo de la antítesis provincia/capital y el rechazo del principio de que todo lo nuevo es lo mejor. El texto busca mostrar la falsedad de los valores de los personajes de la capital, los cuales a la vez son los importados. En Colombia, un autor en esta dirección es José María Samper (1828-1888). En *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* (1856) enfatiza la crítica a las autoridades y los abusos de poder. En México, Alberto Bianchi (1850-1904) lleva a cabo la crítica social en *Los martirios del pueblo* (1876), en la que denuncia el reclutamiento forzado de los hombres del pueblo al ejército.

Más ambiciosa, sin embargo, parece haber sido la intención de Nicanor Bolet Peraza (Venezuela, 1838-1906). En *A falta de pan buenas son tortas* (1873) critica los sistemas de ascenso al poder político y la corrupción administrativa. De acuerdo con Orlando Rodríguez: "dejó el primer testimonio en la dramaturgia, de los inicios del pensamiento social y de la primera organización que agrupó a los intelectuales y políticos de avanzada en una nueva visión crítica de la sociedad, amparada en la influencia del socialismo utópico y de la revolución de 1848: La Sociedad de la Igualdad fundada en Santiago en 1850" (1987, 373).

En el caso de Cuba, esta tendencia se manifiesta en el llamado "teatro mambí" y sus representantes. Uno de los más significativos fue José Martí (1853-1895), cuya primera obra, el poema dramático *Abdala*, a juicio de Rine Leal, da origen a este tipo de teatro.[25] El mismo Martí utiliza el teatro para proclamar sus ideales, como puede verse en *Patria y libertad* (1877), en la que expresa su concepto de independencia y unidad americana.

> Escrita probablemente a petición del gobierno guatemalteco, con motivo de las fiestas de liberación del 15 de Septiembre, es su

[25] Para la etimología de la palabra, ver Fernando Ortiz, 57 y ss.

pieza más completa, la mejor construida y la más representable. En sus páginas aparece el pueblo como personaje por primera vez en la escena americana, y pasea su victoria final por calles y plazas o amplios salones del palacio colonial, en contraste con la comitiva española que abandona su sitio, "vencida por la pujanza libertadora de América" (Leal, 1980, 71).

5. La representación de sectores sociales no hegemónicos

5.1. La representación de los sectores campesinos

Un ejemplo sugerente de la utilización del campesino y su representación funcional a los intereses de las clases sociales dominantes es el de Ramón Méndez Quiñones en Puerto Rico. En *Los jíbaros progresistas* (1882) se representa al sector campesino acomodado y, tanto el padre como el yerno potencial, especialmente este último, llevan a cabo la glorificación de los valores del nuevo estado nacional. Se destaca el carácter heroico del pueblo puertoriqueño: "Que los hijos de esta tierra/cuando se han necesitao/ han sabío del sordado/ cuando ha habido en ella guerra" (Ripoll y Valdespino, 443). El argumento se basa en la participación en la Feria de Ponce de don Cleto, descrito como "estanciero acomodado", cuyo espacio habitacional no indica pobreza, pero sí está marcado por objetos "típicos".[26] Don Cleto hace preguntas acerca de la importancia de participar en la feria, a lo que responde Antón —novio de la hija, Juaniya— con argumentos que revelan la importancia del progreso, de la identidad nacional y de la cultura.

Ripoll y Valdespino interpretan simbólicamente a los personajes, a quienes consideran "síntesis del campesinado criollo": "Chepa, con su cautela y su prudencia es como el símbolo del pasado; Cleto es el presente: trabajador, optimista, enamorado de la vida; la pareja que forman Antón y Juaniya anuncian un futuro de superación a través de la cultura y del trabajo: la preparación intelectual del joven es la nueva sangre que necesitaba el jíbaro..." (429).

Los códigos teatrales son los del costumbrismo romántico, con utilización del verso y predominio de redondillas. El lenguaje reproduce el "lenguaje campesino" puesto de manifiesto gráficamente en el texto.

[26] Ripoll y Valdespino establecen conexiones directas entre el autor y la Feria de Ponce de 1882, la importancia de ésta y su significado en la historia y desarrollo de Puerto Rico.

El lenguaje trata de sugerir la pronunciación campesina. El ambiente rural se denota, además, en la insistencia en nombrar objetos y actividades asociables a lo campesino. Orlando Rodríguez comenta el texto y afirma: "Con gran chispa y penetrante agudeza, en un lenguaje típicamente deformado, propio del hablar campesino de la región, en una versificación fácil, con modismos, proverbios, alusiones contingentes y referencias actuales y pasadas, Méndez Quiñones, testimonió toda una época con singular gracia y pimienta" (1987, 382).

5.2. Los sectores indígenas

La visión idealizada del indígena, que hemos comentado para los discursos teatrales del primer cuarto del siglo XIX por los republicanos ilustrados y las concepciones románticas, no se conservó a lo largo del siglo XIX. Es sugerente la síntesis que José Molinaza hace del "indigenismo" en el teatro de la República Dominicana durante la segunda mitad del siglo XIX. Luego de nombrar algunas obras del período 1863-1916, afirma:

> Las piezas revelan entreguismo, falta de identidad, racismo, la idiosincrasia del nativo de manera tergiversada, la nostalgia por la inexistencia de la cultura taína, la desnaturalización del idioma de los nativos... En estas piezas de débil estructura formal, el indio era un objeto sin presencia física, que aprovechaban para ocultar la presencia de lo negro; sencillamente era una arma política (1988, 147).

De gran interés es Felipe Silva Lear (Guatemala), quien buscó incorporar la tradición indígena en su teatro, en lo cual parece haber sido un antecesor de Miguel Ángel Asturias. Sus obras son *La conquista de Utalán*, *Tecum uman*, y *Hebel o la virgen de la isla* (1888).

5.3. Los sectores afrolatinoamericanos. Teatro bufo cubano

No experimentó la misma suerte la representación de los afrolatinoamericanos en los discursos de los sectores dominantes. Por una parte, aparecen con poca frecuencia y cuando lo hacen carecen del idealismo inserto en la de los indígenas, con algunas excepciones en las cuales se denuncia la esclavitud.

Una visión positiva fue la de José Martí, con *Abdala*, por ser la iniciadora del teatro mambí y por su representación del afrocubano.

Dice Leal: "Con esta pequeña obra se ofrece un viraje radical en la concepción del negro, y se transforma la escena en un arma de la revolución. A los griegos, irlandeses, polacos o romanos, utilizados para engañar a la censura, se une ahora el africano, y nuestra escena gana significación social" (1980, 69).

El mismo Leal se refiere a otro dramaturgo cubano —Alfredo Torroella Rodríguez (1845-1879)— quien en *El mulato* (1870) denuncia la condición de los esclavos negros. Arrom observa que entre las obras sociales hay algunas que merecen ser estudiadas con mayor profundidad, entre las cuales menciona a *El mulato*:

> En esta obra, declaradamente abolicionista, Juan, el esclavo mulato que sirve de mayordomo al hacendado Don Antonio, confiesa que está enamorado de la hija de éste. Condenado por su dueño a oprobioso castigo, prefiere suicidarse a sufrir tal suerte. Muerto el infeliz mulato, se entera Don Antonio de que era Juan un hijo suyo tenido en la juventud. En su congoja, reniega de sus ideas esclavistas (Arrom: 1944, 64).

El discurso dominante y más reconocido en cuanto a la representación de los afrocubanos, sin embargo, es aquel en que son utilizados como objetos de burla y de ridiculización, como sucede en el teatro de los "negritos" en Cuba. "El esclavismo, que corre por la espina dorsal de nuestra historia, negó las posibilidades de personaje dramático al negro, y lo desplazó al bufo, donde tuvo que compartir suertes y percances con la mulata, el chino, el desclasado y el inmigrante pobre, generalmente gallego" (Leal: 1980, 49). Aún es más fuerte su descripción:

> Si las expresiones afrocubanas "representan" al negro visto con pupila negra, actuando en su idioma propio, y ofreciendo la imagen teatral de su cultura, de su identidad, los autores blancos crearán su antípoda en el negrito, es decir, en el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista (Leal: 1980, 30).

Uno de ellos es el llamado "teatro bufo" cubano, género esencialmente costumbrista y satírico, con raíces en los "bufos" madrileños. Se tiende a aceptar que existen varias modalidades: la paródica, la campesina, la catedrática y la de costumbres (Gálvez, 82).[27]

Desde otra perspectiva, sin embargo, pueden interpretarse como parodia y sátira del sistema dominante:

> Cuando los bufos se definen por una *moral* diferente a la colonialista, cuando desdeñan el esquema melodramático y lo parodian, satirizan y transforman una sensibilidad popular e invierten sus valores, están creando una *moral* distinta que niega la hipocresía social tras la cual la colonia escondía una estructura de clases y un objetivo imperial (Leal: 1975, 18).

A continuación, el mismo Leal destaca su contribución al lenguaje:

> ...lo que señalo es que el lenguaje bufo, con sus distorsiones bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas, asturianas, gallegas, chinas, ñáñigas y populacheras crearon un arsenal idiomático que se transforma en algo más que palabras o términos costumbristas y folclóricos: se convierten en ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta de la española (18).

5.4. Teatro gauchesco

A fines del siglo XIX se inicia el "teatro gauchesco". Son numerosas las referencias a sus comienzos, pero todos coinciden en señalar que corresponde a la transformación de una pantomima —a la que se le agregó el diálogo— que se llevaba a cabo en el circo de la familia Podestá, compuesto por artistas uruguayos y argentinos.[28]

---

[27] Un excelente análisis de la significación del género en relación con los poderes públicos en Cuba es el ensayo de Laurie Aleen Frederik (2001).

[28] Guido A. Podestá (1991) se refiere al paso del folletín al teatro y la significación de *Juan Moreira* en la "cultura letrada" de la época y su influencia en la modificación del canon.

Marina Gálvez explica su surgimiento: "El espectador criollo, acostumbrado a una vida fácil e indolente, sentíase acorralado y desposeído por la fiebre materialista y progresista del inmigrante, y se veía a sí mismo en el desposeído gaucho, identificándose con sus problemas, sueños y frustraciones" (85). Lo caracteriza como "Teatro populachero, no siempre exento de xenofobia como bien reconoce Dauster, fue progresivamente cambiando su tónica, incorporando esa materia regional a un teatro culto, y modificando al pendenciero personaje hasta redimirle e integrarle en la sociedad" (85). A juicio de Luis Ordaz, sin embargo, el género representa el "rescate de lo propio". Apunta: "Se hablaba del hombre de campo ganadero criollo, que procedía de las vaquerías coloniales de comienzos del siglo XVII y, como no se le había tenido en cuenta en la nueva organización político-económica que se estaba dando en el país y como estorbaba, se le perseguía y acorralaba contra los alambres que amojonaban los predios de la pampa" (1988, 127-128). Un ejemplo inicial es *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, en la que ya aparece el gaucho como campesino y no como pendenciero.

En términos generales el teatro gauchesco sigue la línea argumental del *Martín Fierro*: el gaucho perseguido y no acomodado en la sociedad. El ejemplo que se cita con mayor frecuencia es *Juan Moreira* (1886), basado en una historia ya popular de una novela de Eduardo Gutiérrez. La anécdota se sustenta en una injusticia inicial, a la que Juan Moreira busca venganza. Situación que da origen a una serie de otras injusticias y reacciones violentas y agresivas del protagonista que lo van conduciendo hacia la criminalidad.

La historia comienza con la injusticia de El Alcalde al no aceptar la palabra de Juan Moreira que dice haber prestado dinero a Sardetti. El protagonista es enviado a la cárcel. Al salir, busca vengarse. Sardetti reconoce la deuda, pero no puede pagar. Lo mata y huye. A partir de entonces, Juan Moreira va cayendo más en la criminalidad, aunque la justifica como venganza por las injusticias cometidas en su contra. Todo a su lado va siendo destruido por su empecinamiento, su vanidad y falsa hombría. Sin embargo, uno de los personajes que salva (Marañón) dice: "le debo la vida a este hombre que ha nacido para el bien, y que la fatalidad lo conduce por tan mal camino, haciéndolo rodar inevitablemente por un precipicio" (Reeves/Luzuriaga, 534).

La huida abre una posibilidad de desplazamiento espacial que lo lleva por diversos lugares de la pampa y permite mostrar escenas populares, la naturaleza, el espacio y la vida de los gauchos y la fiesta gauchera o pampera. La escena V del acto II, por ejemplo: "Representa una pulpería de campaña. Van entrando gauchos a caballo, en carro y de a pie —guitarreros, acordeonistas—. Se juega a la taba, se cancha, se ceba mate, se hacen tortas fritas, se bailan bailes nacionales: después entra Moreira" (Reeves/Luzuriaga, 536).

Además de elementos de color local, lo característico es que se trata de un melodrama, sin coherencia, con utilización de elementos populares en la representación, en el lenguaje y en las imágenes.

6. Las teatralidades y los discursos teatrales de los productores de las culturas marginales

6.1. Visión general

En términos generales, se podría afirmar que, así como hubo una transformación en la sociedades latinoamericanas, también se produjo un cambio en la existencia de los sectores sociales marginales, su interrelación con los sectores dominantes y la función de los mismos en los proyectos nacionales establecidos por los grupos hegemónicos.

Desde este punto de vista, posiblemente, podríamos hablar de unos sectores marginales por razones étnicas y económicas y de otros sectores por razones predominantemente económicas. Las transformaciones políticas y económicas del siglo XIX también dieron origen a cambios en las condiciones de los sectores marginados, sus modos de relación con los sectores dominantes y los objetos culturales por ellos producidos. Tanto a los unos como a los otros se les asigna una función dentro de los proyectos nacionales. Estos proyectos, sin embargo, implicaban la "unidad nacional", por consiguiente suponían la inmersión en el sistema hegemónico y el aislamiento, la exclusión y el sometimiento cultural de las micro culturas.

Continúan las producciones culturales y teatrales de los sectores indígenas y afrolatinoamericanos, tanto dirigidos a ellos mismos como a los sectores dominantes. En muchas ocasiones, sin embargo, se les incorpora al imaginario social fundador de la estructura del mundo de los textos. Su presencia o ausencia en estos casos sugiere su significación.

Marina Gálvez explica su surgimiento: "El espectador criollo, acostumbrado a una vida fácil e indolente, sentíase acorralado y desposeído por la fiebre materialista y progresista del inmigrante, y se veía a sí mismo en el desposeído gaucho, identificándose con sus problemas, sueños y frustraciones" (85). Lo caracteriza como "Teatro populachero, no siempre exento de xenofobia como bien reconoce Dauster, fue progresivamente cambiando su tónica, incorporando esa materia regional a un teatro culto, y modificando al pendenciero personaje hasta redimirle e integrarle en la sociedad" (85). A juicio de Luis Ordaz, sin embargo, el género representa el "rescate de lo propio". Apunta: "Se hablaba del hombre de campo ganadero criollo, que procedía de las vaquerías coloniales de comienzos del siglo XVII y, como no se le había tenido en cuenta en la nueva organización político-económica que se estaba dando en el país y como estorbaba, se le perseguía y acorralaba contra los alambres que amojonaban los predios de la pampa" (1988, 127-128). Un ejemplo inicial es *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, en la que ya aparece el gaucho como campesino y no como pendenciero.

En términos generales el teatro gauchesco sigue la línea argumental del *Martín Fierro*: el gaucho perseguido y no acomodado en la sociedad. El ejemplo que se cita con mayor frecuencia es *Juan Moreira* (1886), basado en una historia ya popular de una novela de Eduardo Gutiérrez. La anécdota se sustenta en una injusticia inicial, a la que Juan Moreira busca venganza. Situación que da origen a una serie de otras injusticias y reacciones violentas y agresivas del protagonista que lo van conduciendo hacia la criminalidad.

La historia comienza con la injusticia de El Alcalde al no aceptar la palabra de Juan Moreira que dice haber prestado dinero a Sardetti. El protagonista es enviado a la cárcel. Al salir, busca vengarse. Sardetti reconoce la deuda, pero no puede pagar. Lo mata y huye. A partir de entonces, Juan Moreira va cayendo más en la criminalidad, aunque la justifica como venganza por las injusticias cometidas en su contra. Todo a su lado va siendo destruido por su empecinamiento, su vanidad y falsa hombría. Sin embargo, uno de los personajes que salva (Marañón) dice: "le debo la vida a este hombre que ha nacido para el bien, y que la fatalidad lo conduce por tan mal camino, haciéndolo rodar inevitablemente por un precipicio" (Reeves/Luzuriaga, 534).

La huida abre una posibilidad de desplazamiento espacial que lo lleva por diversos lugares de la pampa y permite mostrar escenas populares, la naturaleza, el espacio y la vida de los gauchos y la fiesta gauchera o pampera. La escena V del acto II, por ejemplo: "Representa una pulpería de campaña. Van entrando gauchos a caballo, en carro y de a pie —guitarreros, acordeonistas—. Se juega a la taba, se cancha, se ceba mate, se hacen tortas fritas, se bailan bailes nacionales: después entra Moreira" (Reeves/Luzuriaga, 536).

Además de elementos de color local, lo característico es que se trata de un melodrama, sin coherencia, con utilización de elementos populares en la representación, en el lenguaje y en las imágenes.

6. Las teatralidades y los discursos teatrales de los productores de las culturas marginales

6.1. Visión general

En términos generales, se podría afirmar que, así como hubo una transformación en la sociedades latinoamericanas, también se produjo un cambio en la existencia de los sectores sociales marginales, su interrelación con los sectores dominantes y la función de los mismos en los proyectos nacionales establecidos por los grupos hegemónicos.

Desde este punto de vista, posiblemente, podríamos hablar de unos sectores marginales por razones étnicas y económicas y de otros sectores por razones predominantemente económicas. Las transformaciones políticas y económicas del siglo XIX también dieron origen a cambios en las condiciones de los sectores marginados, sus modos de relación con los sectores dominantes y los objetos culturales por ellos producidos. Tanto a los unos como a los otros se les asigna una función dentro de los proyectos nacionales. Estos proyectos, sin embargo, implicaban la "unidad nacional", por consiguiente suponían la inmersión en el sistema hegemónico y el aislamiento, la exclusión y el sometimiento cultural de las micro culturas.

Continúan las producciones culturales y teatrales de los sectores indígenas y afrolatinoamericanos, tanto dirigidos a ellos mismos como a los sectores dominantes. En muchas ocasiones, sin embargo, se les incorpora al imaginario social fundador de la estructura del mundo de los textos. Su presencia o ausencia en estos casos sugiere su significación.

Diferente de los dos anteriores es el caso de los obreros y los campesinos, cuyo trabajo adquiere mayor significación social y económica dentro del nuevo régimen político social. Los comienzos de la industria minera y la producción agraria de exportación les otorga mayor importancia económica durante el período, aunque, nuevamente, es diversa en las distintas regiones y no siempre se manifiesta en las producciones culturales.

Al igual que en el período colonial, los sectores marginados de la sociedad contribuyeron a la teatralidad de la época, a través de su participación en los espectáculos públicos, las ceremonias rituales y, aún contribuyeron o fueron usados en la construcción de la iconografía de lo nacional por los sectores política y culturalmente dominantes. Un modo como se manifiestan algunos de los rasgos es en la emergencia de lo folclórico como componente definidor de lo nacional.

6.2. Las prácticas escénicas de los sectores indígenas

Durante el período republicano, los sectores indígenas continuaron con sus producciones teatrales en la forma de fiestas religiosas o actualizaciones de los antiguos dramas y representaciones como del período colonial. Las manifestaciones son diversas en las distintas regiones y sus grados de hibridación y reutilización de códigos de las culturas de Occidente no son uniformes.

Su mayor raigambre es la tradición indígena. El hecho de que algunos estén escritos en las lenguas aborígenes evidencia que los destinatarios eran los indígenas. En estos espectáculos se conservan elementos del discurso verbal original, pero alterados o actualizados según las nuevas condiciones de los emisores del discurso. En algunas ocasiones, sin embargo, las representaciones son versiones de dramas y espectáculos originados por los sacerdotes y los discursos de la cultura dominante durante la Colonia. De este modo, hay textos en lenguas indígenas, en español o portugués, que tienden a reiterar representaciones como La conquista de Jerusalén, versiones del Combate de Moros y Cristianos, tradición que continúa aún en el siglo XX. La mayor diferencia, sin embargo, pareciera ser el hecho de que muchos de los dramas y espectáculos que en el período colonial fueron dirigidos e impuestos por los sectores eclesiásticos se transformaron en textos representativos de actividades espectaculares de los sectores indígenas. Constituyen casos de apropiación de

objetos culturales cuando estos espectáculos ya no cumplen una función primordial para los poseedores del poder.

La continuidad de la tradición maya se confirma con la publicación del *Rabinal Achí* que analizamos en el capítulo correspondiente. El planteamiento de la necesidad de entender el contexto del discurso teatral lleva a pensar que, obviamente, la función del mismo discurso es del todo diferente en su representación en el siglo XIX de lo que lo había sido en el período precolombino. En el siglo XIX, el texto tiene que ser visto como el discurso de un pueblo vencido para unos destinatarios pertenecientes al mismo. Por lo tanto, puede entenderse como un discurso de la añoranza del pasado o como un discurso en el cual el pueblo vencido se autoconstruye o legitima dentro del nuevo contexto. En esta lectura, podría verse como el potencial proceso de autoafirmación social del marginado, ya sea para asegurar la tradición soterrada, oculta, o para salvaguardar la identidad sacrificada por el poder dominante.

La permanencia de la tradición teatral incásica se advierte en la existencia de diferentes versiones de la *Tragedia del fin de Atawallpa*, escrita en quechua y verso libre. De las varias versiones, se le ha dado mayor importancia a la versión recogida en 1871 y conocida como la Chayanta.[29]

La descripción del texto que da Oleszkiewisc es la siguiente:

> En la obra intervienen nueve personajes incas y cinco "Enemigos de barba", o españoles, lo cual está especificado en la nómina de personajes... La primera parte se centra en los sueños premonitorios de Atahualpa y del sacerdote Waylla Wisa relacionados con la llegada de los españoles. Luego tenemos dos encuentros, "embajadas" entre los españoles y los incas, intercalados por más sueños de Waylla Wisa, la captura del Inca, sus despedidas, su muerte y el consiguiente llanto de las ñustas (princesas) y de los que los rodean. La parte final, incongruente con los hechos históricos y seguramente agregada, muestra a Pizarro ante el Rey de España quien lo llama traidor y ordena su muerte (58).

[29] Este manuscrito fue encontrado, traducido al español y publicado en una edición bilingüe en 1957 por Jesús Lara.

Oleszkiewicz señala varios rasgos que corresponderían a una imagen del mundo indígena, tales como "el tratamiento de la naturaleza en sentido cósmico y sagrado" (59); "Cada suceso en la vida de los hombres tiene su resonancia en la naturaleza y sus fenómenos están ligados a los acontecimientos entre los seres humanos" (59); "En la cosmovisión andina, la naturaleza tiene un sentido sagrado" (59). Apunta algunos detalles a su juicio reveladores de la perspectiva indígena: "En sus sueños premonitorios, Atahualpa percibe el peligro simbólicamente, mediante los fenómenos de la naturaleza" (59); las descripciones de los españoles "que reflejan el asombro de los indios ante la llegada de esos seres extraños" (61); la "incomprensión entre los indígenas y los españoles" (62), "se acentúa la rapacidad y falsedad de los conquistadores..." (62), "La codicia y brutalidad de los españoles está contrastada con la grandeza y generosidad del Inca" (63).

Su existencia a fines del siglo XIX afirma que la corriente de teatro incásico no había desaparecido, mantenía la lengua indígena en las representaciones y conservaba rasgos que lo hacían específicamente perteneciente a la cultura indígena.[30]

6.3. Las prácticas escénicas de los sectores de herencia africana

La condición de los esclavos negros y sus descendientes a partir de la declaración de independencia de los países latinoamericanos no fue uniforme en todos los países. La diversidad estaba vinculada a los ideales de los fundadores de las repúblicas y, a la vez, surgió de las condiciones económicas específicas de cada área. La mayor parte de los países latinoamericanos incluyó en su ideario independentista la idea de la abolición de la esclavitud, ya que ésta aparecía como contradicción con respecto a los derechos libertarios. Sin embargo, mientras en algunos países la esclavitud fue abolida en los primeros años de las nuevas repúblicas, en otros se logró sólo a finales del siglo. En Chile, por ejemplo, la esclavitud se abolió con la declaración de la Primera Junta del Gobierno en 1910, al proclamar libres a los hijos de los esclavos. En Uruguay la esclavitud fue abolida en 1846. En Brasil, en cambio, la libertad a los hijos de los esclavos no se obtuvo hasta 1871, con la Ley de Rio Branco. Para

[30] Comentarios sobre una versión actual, pueden verse en Teresa Gisbert.

Pozo, esta ley tuvo "escaso valor práctico, ya que los niños continuaban viviendo con sus padres, que no habían sido liberados..." (2002, 51). La abolición en Puerto Rico también fue en los años ochenta del siglo XIX.

La actividad espectacular afrolatinoamericana se puso de manifiesto especialmente en prácticas escénicas como carnavales y danzas, con frecuencia apropiándose de elementos de la cultura hegemónica e integrándolos a la tradición afrolatinoamericana en sus distintas versiones regionales. En algunas ocasiones fueron prohibidas. En Cuba, por ejemplo, Rine Leal anota: "Ya desde el reglamento de esclavos de 1842 se prohibió las ceremonias danzarias y musicales en los barracones, y hasta las fiestas de los negros libres (u horros) se limitaron rígidamente en 1792 y 1799, mientras el 'sitio del hombre de color', era sistemáticamente negado o relegado a las peores localidades" (1980, 49-50). Prohibición que se dio en varias regiones, ya sea justificándola en los desórdenes originados o por razones morales. Por otra parte, es evidente que también contribuyó a la prohibición el hecho de que las teatralidades de origen africano solían incluirse en fiestas y celebraciones religiosas católicas. La misma idea es destacada por Rafael Brea, cuando explica que en razón de la prohibición de las comparsas: "Entonces los negros resolvieron el problema simplemente, adoptando como patrono alguna imagen del santoral católico que fuese afín al africano, transmitiéndole todo el poder de su fetiche, o mejor dicho, confundiéndole con él..." (24-25). Para algunos el carnaval ha sido el elemento de disidencia y de protesta contra las hegemonías culturales.

Aunque la presencia de prácticas escénicas afrolatinoamericanas ya era evidente en el período de la Colonia, la mayor parte de las investigaciones sobre los carnavales apunta que el proceso de integración de las culturas indígenas, africanas, españolas y portuguesas se acentuó en el siglo XIX.

La distinción entre el carnaval de salón y el carnaval de calle que se ha señalado para las prácticas del carnaval en Brasil puede ser sugerente para el estudio de las teatralidades afrolatino-americanas por cuanto mostraría dos modos de su presencia y práctica. El de salón correspondería a los sectores acomodados y aristocráticos; los de calle, a los populares. En el primero habría habido tendencia a ser una fiesta a la europea con trajes y figuras importados. En 1853 "o carnaval de

rua contava com os negros e os mulatos pobres".[31] Según la misma fuente, en 1895, "Os negros nagôs organizaram o primeiro AFOXÉ, o 'EMBAXAIDA AFRICANA', que desfilou com roupas e objetos de adorno importados da ÁFRICA". Según la misma fuente, el año siguiente, en el segundo "afoxé", el "Pandegos da África" fueron organizados por negros que representaban cultos de herencia africana y salían a la calle cantando y recitando.

Una descripción sumamente sugerente y sintetizadora es la de Picotti con referencia al carnaval en Buenos Aires:

> Según las descripciones de la época, cuando sonaba el cañón a las 12 en el fuerte en señal de comienzo, abandonaban sus barrios hacia el centro, poblando de alborozo y exultación las calles que recorrían con el movimentado exotismo de sus danzas y música, haciéndose presente las diversas naciones africanas de los minas, congoleños, benguelas, mozambiques, mandingas, mocholos, etc., descalzos, con pantalones de anchas franjas y blusas de bayeta rojas, escudos de plumas de avestruz, amplios, con un espejo en el centro y colgados de la espalda. Al frente marchaban los reyes del Congo con sus parasoles, insignia de dignidad real; le seguían los tatas viejos, herencia de los magos y sacerdotes africanos, con vestimentas de colores llamativos, con banda roja, color de Shangó dios africano del rayo y las tempestades así como es el dios de la música y dueño de los membránofos; clausuraban el desfile los patriarcas de los tambos o naciones, vestidos con antiguos fraques y altas galeras (150-151).

Como en el período anterior, siguieron las prácticas teatrales de los grupos constituidos por afrolatinoamericanos en relación con las actividades de las cofradías. A la vez, hay información con respecto a grupos teatrales formados por actores o actrices "de color", ya sea en grupos mixtos o formados sólo por descendientes de esclavos, aunque en ambos casos, al parecer, había críticas a su existencia. Excelentes trabajos sobre estas actividades en Uruguay son los de Alex Borucki:[32]

---

[31] www.indiana.edu/baiu/ carnavaltexto. html

[32] Agradezco a Alex Borucki el haberme proporcionado el manuscrito de su ponencia en Buenos Aires y el envío del capítulo 4 de su libro en preparación (Borucki: 2004[b]).

> Los morenos y pardos de Montevideo, así como los de Buenos Aires, parecen haber tenido un rol más activo en el desarrollo de la actividad teatral del que podríamos haber pensado. De este modo, generaron por su cuenta y riesgo algunas representaciones teatrales durante el inicio del período republicano. No es posible reducir su presencia en la escena teatral del siglo XIX, al servicio de los amos en el recinto de la Casa de Comedias y a personajes secundarios en los dramas criollos finiseculares, como lo enunció Sansone (Borucki, 2004).

La existencia de grupos teatrales formados por afrolatinoamericanos que actuaban en salas públicas —no limitadas a los espacios de las cofradías— era cuestionada en función del carácter moral y didáctico que se le asignó al teatro. Borucki comenta un caso en Uruguay en el que se negó a un grupo afrouruguayo el presentar una obra en el teatro nacional. Negación que se fundó en el supuesto de que los grupos descendientes de esclavos no eran capaces de enseñar la moralidad ni los valores recomendados por los nuevos sectores en el poder. Frente a lo cual respondieron los representantes del grupo que su presentación no iba contra la moral y, en los tiempos republicanos, tenían derechos ciudadanos. Entre otros factores para esta afirmación, Borucki apunta que los afrouruguayos, al formar parte importante del ejército uruguayo, sentían haber adquirido derechos ciudadanos (2004[a]).

Como en el siglo anterior, las fiestas tradicionales más importantes de las etnias afrolatinoamericanas fueron la Fiesta de Reyes y las de la Natividad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 6
De la burguesía ilustrada en crisis: los dos primeros decenios del siglo XX

1. Los dos primeros decenios del siglo XX

Aunque la mayor parte de los historiadores considera los primeros años del siglo XX como el comienzo del teatro moderno en América Latina, muchos de los elementos de estos discursos teatrales constituyen una última instancia de los proyectos modernizadores de la burguesía ilustrada. Jorge Larraín Ibáñez apunta que la "primera crisis de la modernidad" se produce hacia principios del siglo XX "o, a más tardar, desde la Primera Guerra Mundial y que en estos años se inicia un proceso de readecuación de la modernidad en que la 'cuestión social' asume una importancia fundamental" (1996, 32). El mismo Larraín considera que la modernidad implicaba una utopía que las prácticas sociales no satisficieron. Esta realidad se transforma en conflictiva cuando se adquiere conciencia de que, por ejemplo, el "discurso de la modernidad era claro acerca de los derechos individuales, la democracia, la libertad y el sufragio universal" (31).

Los textos considerados representativos del período evidencian la crisis de los valores y de los factores sustentadores del orden y el sistema económico de la Ilustración. Muestran a la vez la emergencia de nuevos sectores sociales y de dramaturgos que adquieren conciencia de la injusticia del sistema. Desde el punto de vista histórico, son varios los acontecimientos productos de la crisis del modelo social

propuesto por las burguesías ilustradas: la Primera Guerra Mundial, las huelgas y movimientos obreros que, en algunos casos, adquieren carácter sangriento. Por otro lado, la fuerte inmigración europea originó la constitución de nuevos sectores sociales, con frecuencia marginados del poder político. Los inmigrantes europeos reforzaron la difusión de las nuevas utopías sociales, especialmente socialistas y anarquistas. La Iglesia Católica contribuyó a la legitimación de la "cuestión social". Por medio de su *Rerum Novarum* (1891) reconoce la crisis, el enorme avance de la ciencia y el desarrollo industrial, el cambio de relaciones entre los sectores sociales y la violencia social. La Iglesia, sin embargo, en los primeros decenios no es determinante en los objetos culturales consumidos por los sectores medios. La formación de los partidos socialistas y comunistas en los años veinte enfatiza la necesidad de cambios radicales. En la mayor parte de los países latinoamericanos se produce el desplazamiento del poder político desde la oligarquía hacia los sectores medios. La mayor parte de los intelectuales y los principales dramaturgos pertenecen a estos sectores.

Las nuevas condiciones sociales y la conciencia de estos cambios por los sectores intelectuales productores de objetos culturales a comienzos del siglo determinaron una transformación del imaginario social representado en el teatro y en la producción simbólica en general. La pluralidad de fuerzas ideológicas y los desplazamientos sociales alteran la armonía del imaginario social construido en los textos artísticos, cancelan la utopía ilustrada, inician la representación de la sociedad como entidad dividida por clases sociales y enfatizan la vida dolorosa de sectores, especialmente, obreros. Se evidencia la condición insatisfactoria de grupos sociales y se proponen salidas para la armonía social. Tanto la Iglesia Católica como los movimientos socialistas y anarquistas de fines de siglo XIX y comienzos del XX se enfrentan a la "cuestión social". Los ensayos y libros de la época muestran la intensa discusión de sus respuestas por parte de los intelectuales y las clases dirigentes.

Esta conflictividad a nivel ideológico se pone de manifiesto en los discursos artísticos de comienzo de siglo. La sonrisa, la parodia y la ironía tienden a desaparecer del escenario teatral estéticamente legitimado y el discurso teatral dominante adquiere las notas trágicas de vidas aniquiladas por la explotación social y personal. A la vez, surgen numerosos discursos redencionistas en los cuales los sectores marginados recibirían los frutos de la transformación social

involucrada en los nuevos proyectos nacionales. Estas condiciones históricas dan origen a una pluralidad de discursos dentro de los sectores hegemónicos y alteran los modos de representación de los marginales. Los obreros adquieren primacía en las zonas de intereses de los sectores ascendentes al poder. Los campesinos y los indígenas aparecen en menor grado. Esta conflictividad continúa por varios decenios con diversa intensidad, en varios de los países, especialmente alrededor de los años veinte y treinta.

Los procedimientos teatrales dominantes en los sectores productores hegemónicos o legitimados corresponden a la modalidad del llamado "realismo-naturalismo".

2. La representación de la crisis de los sistemas de producción

Uno de los temas recurrentes del período es la representación de la sociedad en crisis en virtud de la inadecuación de los individuos y el sistema social para adaptarse a las transformaciones sociales, económicas y tecnológicas. En algunos casos, esta crisis afecta a los sectores sociales poseedores de la tierra que se encuentran con la emergencia de generaciones portadoras de nuevos sistemas de producción. Este conflicto afecta tanto a individuos como a grupos, pero, en ambos casos, los protagonistas son las víctimas de la transformación. El motivo, naturalmente, es construido teatralmente de acuerdo con las circunstancias específicas y las preferencias ideológicas de los productores.

Las interpretaciones que se han dado del teatro de Florencio Sánchez (1875-1910) confirman su carácter representativo del subsistema, especialmente en lo que se refiere a la conciencia del intelectual de los sectores medios del infortunio de algunos sectores sociales. Castagnino destaca: "Sánchez trae a la escena, en las piezas menores, el apunte directo de una realidad social deplorable. Hacinamiento de conventillos, explotaciones inhumanas, desatención de las autoridades a urgentes problemas de ubicación y distribución de inmigrantes, quedan fijados en sus sainetes y pequeños dramas" (1963, 147).

Por su parte, Agustín del Saz afirma: "con gran sentido de la síntesis teatral y de los esquemas escénicos, penetra en los temas más candentes de su época: la lucha por la vida y por la felicidad; el derecho a ellas por encima de todos los prejuicios" (1967, 38).

Finalmente, Dauster observa: "Es un teatro didáctico de compromiso social, que desnuda el sufrimiento de los marginados, el abuso del poder y el privilegio o el estado moral de los personajes y en esto se remonta a sus fuentes en el teatro gauchesco, el sainete y el teatro anarquista" (1993, 55). Sus obras más comentadas son *Canillita* (1902), *M'hijo el dotor* (1903), *La gringa* (1904), *Nuestros hijos* (1907) y, especialmente, *Barranca abajo*.[33]

Barranca abajo es una de las obras clásicas del teatro latinoamericano. Estrenada en 1905, se la considera representativa de la corriente realista-naturalista. Lo comunicado en el texto enfatiza dos dimensiones: la transformación de los sistemas de producción de la tierra y su efecto en el individuo portador del sistema en proceso de ser sustituido. El protagonista, don Zoilo, patriarca agrario, lleno de deudas, rehúsa vender sus tierras e insiste en continuar trabajándolas como ha hecho hasta el momento. El interés de quienes quieren comprarla, con el apoyo de miembros de la familia y de las fuerzas representantes de las autoridades, lo presionan hasta el extremo de que al término de la acción se suicida. En su defensa sólo cuenta con Robustiana, su hija tísica, y Aniceto —enamorado de Robustiana—. "Su caso personal puede ser el símbolo de una clase social despojada; pero al mismo tiempo conmueve y sacude al espectador porque es la tragedia de un hombre vencido por el destino" (Arrieta: 1958-1960, IV, 553-554).

El imaginario construido en *Barranca abajo* es el de un espacio rural en el cual predomina la explotación y el egoísmo individual. La posibilidad de salvación emerge de la unión familiar, la amistad, el amor y el respeto hacia los otros seres humanos. El mensaje se centra en la destrucción y explotación del protagonista cuando éste ha perdido los bienes materiales. Los personajes, el espacio, el lenguaje, los motivos, el tratamiento del tiempo, la construcción dramática tienen sentido y relevancia en cuanto se les pone en relación con el mensaje. El mundo se configura por la oposición entre el bien y el mal: al sector del bien corresponden los personajes portadores de los valores positivos: el amor, la amistad, el respeto (Robustiana, Aniceto, don Zoilo); al sector del mal pertenecen Rudecinda, Prudencia, Martiniana, don Juan Luis, Gutiérrez, cuyos

[33] Sobre este texto, ver la colección de ensayos editada por Pellettieri y Mirza (1998).

intereses se centran en el egoísmo, el dinero y falta de respeto al jefe de familia.

La acción dramática se sustenta en el progresivo acosamiento del protagonista. Hasta el término del primer acto, la tensión es posible porque don Zoilo aún conserva la voluntad de lucha. Por ello, el conflicto aparece hasta aquí como el enfrentamiento de la voluntad de las mujeres —con excepción de Robustiana— de no respetar y abandonar a don Zoilo. La defensa de este último es representada por Robustiana y los destellos de dignidad que conserva, pese a sus circunstancias y estado de ánimo. La muerte de la hija fiel —de tuberculosis, como muchos personajes de textos naturalistas—, con la que se inicia el tercer acto, es el comienzo del desenlace, en cuanto el protagonista pierde su apoyo y defensa y con ella su voluntad de lucha.

Barranca abajo muestra la explotación y destrucción del protagonista. El modo *dramático* en que se conforma el mundo para comunicarnos el mensaje se sustenta en el tradicional motivo de la inversión de la fortuna, ya utilizado en *Edipo rey*, de Sófocles: un personaje que alcanza posición y respeto social, experimenta un cambio que lo conduce a la miseria, en este caso tanto humana como social. En *Barranca abajo* se presenta al protagonista en la instancia final de su caída.

La cuestión de los cambios en los sistemas de producción y sus efectos en los seres humanos sigue como tema dramático por varios decenios. En Argentina, un texto de mucho impacto fue *Mateo* (1923) de Armando Discépolo (1887-1971). *Mateo*, como en los textos de la burguesía ilustrada, se centra en la familia, pero en este caso es la de un inmigrante cuya profesión —cochero de coche con caballo— ha perdido vigencia, vive en la pobreza. Se mantienen ciertos rasgos de la tradición patriarcal en cuanto el padre se siente responsable del bienestar de la familia, hasta el extremo de lindar con la criminalidad para sustentarla. El desenlace, sin embargo, es esperanzador en cuanto los hijos —las nuevas generaciones— comienzan a asumir sus responsabilidades y se insinúa la esperanza de salir de las condiciones de pobreza.

Para ello, deben entender que ciertos medios son obsoletos y que la educación prepara para las exigencias de la sociedad moderna. La situación es similar a la que hemos comentado en el subsistema anterior, pero las condiciones y la salida a ellas son diferentes, en

consonancia con las transformaciones sociales y económicas de la sociedad en que se contextualiza el motivo.

Técnicamente se inserta dentro de lo que los estudiosos del teatro argentino han considerado como "sainete criollo" y que Pellettieri precisa al calificarlo de "grotesco criollo". Para él, el grotesco criollo "es un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de la comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer al texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental" (1990, 100). Dauster sigue a Pellettieri en cuanto considera a Discépolo creador del género: "fijó su concepto del grotesco, mezcla de lo risible y lo trágico-patético, definición dramática de la inadaptación espiritual y social de sus protagonistas inmigrantes" (1973, 76). Complementa la descripción de Pellettieri al afirmar: "Es un teatro de ambientes sórdidos, que comunica pesimismo, desconfianza, balbuceo, confusión, contradicción entre el yo superficial y el yo profundo. Cada personaje juega un papel impuesto, sea por la sociedad, sea por él mismo, y fracasa irremisiblemente al darse cuenta de que se ha equivocado de papel" (Dauster, 1973, 77). Es un género teatral que se centra en la familia, enfatiza la inadaptación del individuo, su soledad, la falta de comprensión de la familia y el medio, su desintegración personal.

Mateo es todavía obra de transición entre sainete y grotesco; viene al fin de lo que Pellettieri considera como el primer período del autor, la combinación de naturalismo y realismo finisecular (melodrama sentimental-costumbrista) que corresponde a 1910-1923. Propone el crítico argentino seis razones por las cuales *Mateo* todavía no es el grotesco perfeccionado: 1. Antes de la caída de la máscara el héroe es consciente de su problema; 2. La caída no se produce en escena... 3. "Carece de la tragicidad del grotesco posterior"; 4. "El patio... sigue siendo un *espacio feliz* y de importancia en el desarrollo y desenlace de la acción"; 5. los elementos cómicos "producen la risa franca y no la risa distanciada del grotesco"; 6. "El desencuentro y la incomprensión generacional no alcanzan de ninguna manera la dimensión del grotesco posterior" (54-55). Puede que en algunos de estos detalles, aunque no todos, haya ciertas distancias todavía, pero en la trágica ironía de la derrota de Miguel está el núcleo del grotesco.

El motivo de la crisis del sistema de producción también aparece en el teatro chileno con *La viuda de Apablaza* (1928), de Germán

Luco Cruchaga (Chile, 1894-1936). El énfasis de la crítica ha sido relacionarla con la tradición de Occidente por su reutilización del mito de Fedra y el carácter incestuoso del amor de la viuda hacia el hijastro.

La historia se centra en La Viuda quien, a la muerte del marido, encarga muchas de las funciones del fundo a su hijastro, Ñico, del cual progresivamente comienza a depender, administrativa y afectivamente. Éste, a su vez, tiene relaciones con la joven Florita. Durante el transcurso del drama, se intensifica la pasión de la Viuda, quien termina por confesar su pasión. Es rechazada. Este conflicto sirve de nudo, pero el texto construye a la vez una imagen del campo chileno. Entre sus personajes, además de los protagonistas, se destaca el inmigrante español, comerciante, aliado con los sectores sociales dominantes, pero que entiende y se compadece de los sectores marginales.

El desplazamiento de la interpretación psicoanalítica a la social permite ver el texto en el contexto de las transformaciones nacionales. María de la Luz Hurtado —quien ha hecho un excelente análisis de este texto— acierta al enfatizar la dimensión de transición en los modos de producción en el campo chileno. Con el suicidio de la Viuda y la entrega del manejo del fundo al hijastro: "muere una época del campo chileno y se avanza hacia formas de producción y relaciones de trabajo capitalistas. No significan éstas mayor justicia o bienestar para el grueso de los campesinos; sí, un cambio del tipo de autoridad y de relaciones humanas, subordinadas a los intereses económicos del propietario" (1997, 91). Observa que Ñico, el protagonista, organiza el funcionamiento del fundo y las relaciones con los trabajadores desde la perspectiva de una empresa económica, poniendo término a la tradición del patrón como fuente de bienestar o infortunio de sus trabajadores. Agrega: "En definitiva, la cultura agraria tradicional percibe el advenimiento de lo moderno como amenaza, muerte o pérdida irremediable del núcleo afectivo materno, pasando de la primacía de lo femenino a lo masculino o patriarcal" (1997, 92).

Aunque la situación básica es semejante, *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno (México, 1906-1986) sugiere que el motivo es reutilizado de acuerdo con las condiciones históricas de cada país. En *Pánuco 137* (1933), el conflicto se centra en los indígenas que quieren continuar cultivando su tierras del modo tradicional y una compañía norteamericana que quiere comprarlas para extraer petróleo. Este conflicto sirve para configurar una sociedad mexicana

en la cual los representantes del poder —la institución —favorecen la transformación económica en función de sus propios intereses. Magdaleno toma partido por los indígenas y denuncia el sistema político en el poder. El carácter contextual de la reutilización del motivo se advierte al recordar que el texto es de cinco años antes de que Lázaro Cárdenas tomara la decisión de nacionalizar el petróleo. Por ello resulta sugerente el comentario de Marcela del Río: "el destinatario potencial del texto no es el campesino mismo, que Magdaleno sabe marginado y privado del acceso a los foros teatrales, sino el público de la pequeña burguesía en ascenso que ha adquirido la capacidad económica para estudiar y crearse una cultura" (142). Agrega: "su texto está proponiendo una interpretación de la revolución para que sea la aceptada por el discurso histórico oficial. Y de hecho, Magdaleno logra su propósito al participar activamente en los programas educacionales del gobierno, en diferentes cargos, que culminan con su nombramiento como Subsecretario de Asuntos Culturales de la Secretaria de Educación, en el período presidencial de Gustavo Díaz Ordaz (1964 a 1968)" (142).

Mauricio Magdaleno, sin embargo, no condena a los personajes norteamericanos ya que los configura como hombres de negocios, que toman sus decisiones basadas en sus intereses y las posibilidades de ganancias. Los realmente condenados son los representantes del poder en México, ya que aun se vinculan con criminales y su motivación primera no es el país, sino su provecho personal.

3. Los discursos de los sectores medios en representación de los sectores sociales emergentes

El imaginario social sustentador de los textos teatrales de este subsistema —con marcadas diferencias nacionales— enfatiza la existencia de sectores marginados del bienestar económico, sus condiciones vitales, el espacio de la pobreza y sus efectos, y la exclusión de algunos seres humanos de los beneficios de la modernización.

3.1. La representación de la mujer de los sectores medios venidos a menos

Las mujeres, durante el período, pasaron a constituirse en una potencial fuerza política y en varios países el discurso político implicaba expresamente la condición de la mujer. Pero siempre,

desde la mirada del hombre, como correspondía al imaginario hegemónico de la época. Lo que explica que no haya un discurso liberacionista de la mujer. Por el contrario, en aquellos textos en los cuales se representa a la mujer hay una tendencia a hacerlo de acuerdo con los modelos establecidos por los discursos del patriarcado. Lo innovador es la conciencia de que los nuevos poderes deben esforzarse por "proteger" a la mujer y a los niños en función del imaginario social de la sociedad como una gran familia en la que el Estado representa al padre protector.

Una síntesis reveladora de la posición de los nuevos grupos sociales en el poder se advierte en un fragmento del discurso del Presidente de Chile, Arturo Alessandri Palma, al ascender al poder en 1920: "La condición de la mujer en Chile permanece aun aprisionada en moldes estrecho que la humillan, que la deprimen y que no cuadran con todas las aspiraciones y exigencias de la civilización moderna. Carece ella de toda iniciativa, de toda libertad y vegeta reducida al capricho de la voluntad soberana del marido en forma injusta e inconveniente" (1971, 356).

Varios de los textos de la hegemonía cultural para los sectores medios representan a la mujer sin el padre o el marido, dando origen a mujeres que deben resolver los problemas por sí mismas. En estos casos, hay dos salidas a las que recurren. Por una parte, la mujer joven de los sectores medios no acomodados —con educación familiar y criada para la casa— tiende a convertirse en amante de burgueses o políticos. En el caso de las esposas o madres solas, éstas tienden a entrar en el mercado laboral con las habilidades que les da la preparación para ser madre y administradora del hogar. Las actividades en que sobresalen o que le permiten sobrevivir son, por ejemplo, coser o recibir pensionistas.

El imaginario social de la mayor parte de estos textos se funda en una serie de oposiciones sugestivas: la clave la constituye el dinero. La antítesis básica es: grupo social sin dinero/grupo social con dinero. La oposición conlleva varias otras. El primero es el explotado; el segundo es el explotador. El primero está formado, generalmente, por la madre, las hijas, mujeres e hijos en el proceso de formación. El grupo aparece como desvalido por la falta del padre. Con frecuencia, se menciona que el estado de desvalidez se produjo, precisamente, por la pérdida del padre o cuando éste perdió el dinero. El sector explotador, sin embargo, no es visto en su dimensión

Una modalidad se advierte en *La fragua* (1912), de Armando Discépolo, la cual se centra en una huelga en una fábrica, las varias posiciones de los obreros frente a los patrones y las consecuencias de la huelga. Lorenzo es el obrero, portador de las ideas anarquistas de renovación social y humana. Ha sido perseguido antes y ha regresado. Ha estado en la cárcel. Lorenzo es italiano, con ideas anarquistas de renovación social y humana, defiende los ideales de los obreros y considera a la huelga como el instrumento para lograr satisfacer sus necesidades. Es idealista y dispuesto a sacrificarse por el bien colectivo. En su interpretación de Discépolo, Pellettieri afirma que: "*La fragua* es su texto teatral donde más explícitamente expone sus ideas anarco-socialistas a través de un mensaje humanitario basado en una exaltación de los 'valores del corazón...'" (1987, 244).

4. Los discursos teatrales dirigidos a los sectores obreros a comienzos de siglo

Los textos comentados en los apartados anteriores fueron predominantemente dirigidos los sectores medios. Aunque pueden considerarse discursos teatrales del proletariado tanto los discursos producidos por grupos obreros como por representantes de los sectores medios que escriben desde la perspectiva del proletariado, ya comentados, aquí consideraremos como "teatro obrero" a los textos producidos por grupos de obreros, aunque los directores u organizadores de las actividades no lo sean. Dentro de este tipo de discurso, probablemente hay que distinguir el discurso anarquista, que adquirió gran importancia en los primeros decenios del siglo, y el discurso socialista que se hace más importante después de los años veinte y treinta, cuando ya se habían formado los primeros partidos socialistas y comunistas y el anarcosindicalismo había perdido vigencia entre los obreros.

4.1. El discurso anarquista

Eva Golluscio de Montoya ha mostrado la existencia de los discursos teatrales anarquistas, su modo de producción y significado, especialmente en el caso de los textos de Florencio Sánchez. Se puede hablar de un discurso anarquista, dirigido predominantemente a los sectores medios y de un discurso anarquista producido por los mismos afiliados anarquistas. A su juicio, "Vehículo ideal de la difusión de la Idea, ya que reúne las condiciones de la propaganda

oral... el teatro fue la actividad cultural privilegiada de los núcleos ácratas" (1987, 85). A lo que agrega: "la gran cantidad de espectáculos dramáticos ofrecidos en los actos anarquistas de la época remite, por su lado, a la existencia no sólo de textos (de autor nacional o extranjero) sino también a la de un público afín, de actores y actrices, de un encargado de dirigir la puesta en escena (por modesta que ésta fuera), de críticos del espectáculo y de un presupuesto para la publicidad, para la impresión de programas y para el alquiler de materiales necesarios para la representación..." (85-86). Observa que en realidad se trataba de una actividad sumamente compleja: "La función dramática ofrecida por los centros libertarios tuvo rara vez una existencia autónoma; siempre integrada dentro de un programa extenso —himnos, conferencias, intervenciones sindicales, debates, piezas teatrales, recitados, baile, tómbola, música— la representación teatral constituía un eslabón dentro de un conjunto más vasto, el del acto militante" (1987, 86).

Aunque la tendencia al considerar el discurso anarquista es a examinar el discurso dirigido a los sectores obreros, pensamos que es posible hablar de discurso anarquista destinado a los sectores medios y de un discurso anarquista producido por los mismos afiliados anarquistas para los sectores obreros.

En México se ha destacado el discurso teatral anarquista de Ricardo Flores Magón (1874-1922). Marcela del Río apunta que su vida "no es la de un escritor combativo, sino la de un anarquista activo que utilizó el teatro para tratar de 'despertar la conciencia' del pueblo y empujarlo a la lucha" (1993, 251). Escribió sus obras en la cárcel y murió, después de varios años de prisión, en una cárcel norteamericana. Sus textos dramáticos son *Tierra y libertad* (1915) y *Verdugos y víctimas* (1917-1918).

. En *Verdugos y víctimas*, Flores Magón utiliza el discurso anarquista en la voz de varios de los personajes, construye un mundo y personajes que justifican la propuesta anarquista y, obviamente, el desarrollo dramático conduce a un desenlace que glorifica al héroe anarquista. Los códigos culturales y teatrales corresponden a los del melodrama, al teatro naturalista y realista. El conflicto dramático se basa en una hermosa joven —Isabel— de clase "humilde", trabajadora que, al comienzo de la historia, vive con la madre, muy enferma. Por haber rechazado a Mendizábal, dueño del cuarto en que viven, que le ofrece ser su amante, éste utiliza la "fuerza pública" para echarlas a la calle,

en momentos en que la madre —Juana— agoniza. Una vez sola, por la misma razón —el rechazo— se enemista con el General Márquez. Éste la acusa falsa y anónimamente de ser prostituta, por lo cual la condenan a trabajar en un prostíbulo. Isabel está enamorada de José, el joven trabajador anarquista, quien la sigue y la busca. Paralelamente, la acción se centra en José, quien junto con otros obreros organiza una huelga con gran éxito en un momento, pero que luego es reprimida violenta y cruelmente. En la última escena, cuando atacan los soldados y ya casi vencido, José hace una arenga de esperanza de cambio social, y cuando grita "¡Viva la anarquía! ¡Viva tierra y libertad!", es alcanzado por una bala y, como los otros obreros de la escena, "cae muerto". Tanto Juana como Isabel y otras mujeres continuamente piden ayuda a Dios y esperan que Dios contribuya a su liberación de la explotación física y afectiva por parte de los personajes burgueses. En vez de producirse la liberación, el desarrollo de los sucesos intensifica la explotación y la crueldad de la burguesía.

Durante todo el texto, los parlamentos de José y otros obreros manifiestan las ideas anarquistas, con expresa mención del término. En la última escena, cuando son atacados por los soldados, los obreros cantan el himno anarquista "Hijo del pueblo", cuyas primeros versos dicen: "Hijo del pueblo, te oprimen cadenas, / Y esa injusticia no puede seguir. / Si tu existencia es un mundo de penas, / Antes que esclavo, prefiere morir. / Esos burgueses, asaz egoístas, / Que así desprecian la humanidad, / Serán batidos por los anarquistas, / Al fuerte grito de libertad" (393).[35]

A juicio de Marcela del Río, en *Verdugos y víctimas*, Flores Magón "da el salto cualitativo que traspone los límites de lo estético para producir en el destinatario la decisión política de cambiar la sociedad y en el que se hace hincapié en la importancia de la lucha colectiva para lograr el bien común" (1993, 283).

4.2. Los discursos socialistas

Una de las grandes dificultades para el estudio del teatro obrero es la recuperación de las fuentes, ya que no es fácil encontrar los textos representados o los comentarios sobre los mismos. Pedro Bravo-Elizondo ha realizado una excelente labor de reconstrucción del contexto y las circunstancias de las representaciones socialistas dirigidas

[35] Citamos por la edición de Marcela del Río, 1993.

a los trabajadores del norte en Chile. La descripción y los numerosos ejemplos de Bravo-Elizondo refuerzan la descripción de Eva Golluscio en el sentido de que el teatro constituía un componente clave de las actividades culturales y políticas de las obreros socialistas, agrupados en torno a Centros, y que, como en el caso de los anarquistas, se entiende como integrado a una diversidad de actos destinados a educar y concientizar a los sectores obreros, bajo el lema de "ayudar a transformar la actual sociedad" (Bravo-Elizondo: 1986, 105).

Bravo-Elizondo cita una frase de Emilio Recabarren, fundador del partido comunista chileno:

> Estamos preparando una gira artístico-educacional por el Conjunto Artístico Obrero, que proyecta realizar un viaje a través de las principales ciudades entre Santiago y Puerto Montt. El objeto de esta gira artística es despertar la conciencia proletaria por medio de la representación teatral, del canto y la conferencia, aprovechando la atracción que despierta el teatro, para realizar aquella propaganda que necesita la clase obrera para afirmar su organización (1986, 75).

Frase que ejemplifica bien la perspectiva del productor comprometido con los sectores obreros. Confirma, además, que el teatro era la atracción dentro de una actividad múltiple destinada a toda la familia y que, con frecuencia, al espectáculo teatral le seguían otras actividades sociales. En varios de los ejemplos citados por Bravo-Elizondo, la velada termina con un "regio baile de carácter social" (1986, 125). Los ejemplos, dentro del contexto de problemas económicos nacionales que afectaban a los obreros del salitre al término de la Primera Guerra Mundial, sugieren, además, que el teatro entre los obreros socialistas era un elemento de vínculo y de solidaridad en momentos difíciles.

Bravo-Elizondo incluye los textos de Luis Emilio Recabarren, *Desdicha obrera*, Nicolás Aguirre Bretón, *Los vampiros*, y Pietro Gori, *Primero de Mayo*.

4.3. El teatro como instrumento de educación y nacionalización: discursos dirigidos a los sectores campesinos

En este subsistema teatral se dio una tendencia que tuvo su realización sistemática en México hacia los años veinte. Se trata de

discursos teatrales, patrocinados explícitamente por el Estado y destinados a los sectores populares por medio de los cuales se busca la "educación" de estos sectores y su integración dentro de los proyectos nacionales. A partir del término de la Revolución, los intelectuales en México buscaron la integración nacional y, como proceso hacia la modernización, educar a las masas, especialmente los campesinos. Hacia 1921, bajo el liderazgo del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, los intelectuales mexicanos buscaron participar en el proceso de la construcción de la Patria.[36] Este teatro, bajo la aureola de las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública, fue producido por un grupo de maestros que se integraban a las comunidades indígenas y cuya función era el proselitismo y la educación. Se trataba de educar dentro de la nueva ideología socialista y transmitir conocimientos prácticos de historia, enfermería, medicina, agricultura, técnicas agrícolas, etc. "El teatro fue una manera de crear en el campesinado la conciencia sobre la importancia de su participación para el desarrollo del país" (Chabaud, 150).

Movimiento que dio origen a un gran número de formas teatrales, las que iban desde el proceso de concientización política —como el "Teatro de Ahora"— hasta un teatro pedagógico orientado a enseñar normas de salud e higiene.

5. Los códigos teatrales legitimados y legitimadores

Como hemos indicado previamente, los códigos teatrales y dramáticos recurrentes son los del naturalismo y el realismo y los modelos teatrales de mayor presencia fueron dramaturgos europeos (Zolá, Ibsen, Benavente, por ejemplo) y la tradición con posibilidades de reutilización para comunicar el mensaje social y validar los discursos en los distintos sectores culturales, como es el caso de *Fuenteovejuna* en *La canción rota*, de Acevedo Hernández. En cuanto a la construcción de los textos, se sigue la tradición del teatro dramático aristotélico, con su consiguiente línea temporal. Hay una fuerte tendencia a la incorporación del lenguaje coloquial, a la

[36] "Vasconcelos tenía la idea de un espectáculo total, al aire libre, fusión del gesto y la palabra, del canto coral y del baile, expresión de la comunidad entre actores y espectadores en busca de la belleza y la armonía" (Adame: 2004, 108).

utilización de símbolos e íconos de la tradición cristiana, así como énfasis en la descripción realista y naturalista. Esta última se pone de manifiesto, especialmente, en el carácter determinista de la condición humana en algunos de los personajes y la fuerte influencia del medio en su comportamiento. Se evidencia, además, la descripción y selección de aspectos descritos que representan las condiciones de los obreros y los sectores marginales. Los personajes tienden a ser símbolos de males y virtudes y el imaginario se sustenta en dualismos fundados en la antítesis bien-mal, en la cual el bien lo constituyen los sectores explotados y el mal la burguesía asociada al poder del Estado, las instituciones públicas y las "fuerzas del orden". El realismo se muestra, con frecuencia, en los nombres simbólicos y la tendencia a la caracterización plana de los personajes, más que el individuo interesa el tipo. El lenguaje, aunque estilizado, aspira a dar la impresión de reproducir el discurso verbal cotidiano.

UNIVERSIDAD DEL AZUAY ECUADOR POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 7
De la nueva modernización [1930-1950]

1. Visión general: los proyectos modernizadores

Hacia los años treinta se producen importantes cambios sociales, económicos y culturales que alteran la producción y recepción de objetos culturales. Pedro Morandé denomina a este período la "modernización": "Durante las décadas del veinte y del treinta surge toda una generación de intelectuales latinoamericanos que se plantea los desafíos del advenimiento de la sociedad de masas" (1987, 16-17). En el plano de la cultura, el rasgo más evidente es la proclamación, por ciertas minorías de intelectuales, de la necesidad de sustituir las formas artísticas anteriores por otras más de acuerdo con los nuevos proyectos nacionales.

Con respecto al teatro, los historiadores han hecho notar que, hacia el tercer y cuarto decenio del siglo XX, con algunas diferencias en años, en varios países se producen cambios significativos en los textos y las puestas en escena. Se apunta, además, el surgimiento de grupos y movimientos de renovación, especialmente en países como México, Argentina, Uruguay y Chile. El sistema de preferencias estéticas de los discursos teatrales producidos para los participantes de la "alta cultura" implicó la aceptación de las nuevas tendencias estéticas en proceso de legitimación en Europa (vanguardismo, surrealismo, expresionismo), y la validación de dramaturgos que aparecían como innovadores (O'Neill, Pirandello). Las teorías

estéticas que enfatizan el objeto como artístico en vez de la representación de la realidad pasan a constituir una de las tendencias dominantes en la cultura legitimada. Doctrinas filosóficas y psicológicas acentúan la dimensión psicológica del ser humano, su mundo interior y las motivaciones provenientes del inconsciente. Las teoría sociales tienden a hacer evidente la injusticia, la división y la conflictividad entre las clases sociales. A la vez, los nuevos proyectos nacionales que traían los grupos que ascendían al poder político implicaban una lectura de la historia, deslegitimadora del pasado y justificadora de los nuevos sectores.

Estas transformaciones determinaron cambios fundamentales en la producción de obras de arte. En el teatro, aunque sin desaparecer las tendencias del subsistema anterior, la hegemonía cultural tendió a asignarle una diferente función y concepción de la dirección y la actuación teatral como al proceso mismo de la puesta en escena. En el teatro europeo de la época surgen grandes innovaciones en este sentido, aunque algunas de ellas impactaron los discursos teatrales en el subsistema siguiente.

El subsistema evidencia que la gran preocupación de los dramaturgos del período es "modernizar" el teatro en sus respectivos espacios. Esta modernización conllevó la incorporación de nuevas preocupaciones, nueva concepción de la sociedad y del ser humano y la utilización de procedimientos que permeaban los discursos teatrales europeos del momento. En algunos casos, éstos se ponían al servicio de un teatro revelador de la sociedad y la condición de nuevos sectores sociales y, en otros, de evidenciar la condición del ser humano como existiendo en el tiempo y movido por fuerzas no racionales, alejándolo de este modo de la concepción racionalista de la Ilustración . Entre los procedimientos teatrales se destaca la utilización .de códigos surrealistas, elementos pirandellianos —como la autonomía de los personajes— la metateatralidad, el rompimiento de la diacronía del tiempo, énfasis en el mundo interior y el subconsciente, de mundos tenebrosos y personajes psicológica y emocionalmente deformes.

En la mayor parte de las ocasiones, sin embargo, las nuevas tendencias no anularon el carácter pragmático del mensaje para el *hic et nunc* del contexto sociopolítico del momento de la escritura y la producción. La utilización de los nuevos códigos teatrales y estéticos constituyeron modos de legitimación estética del mensaje.

Estas condiciones históricas dieron origen a una pluralidad de discursos dentro de los sectores hegemónicos y alteraron los modos de representación de los sectores marginales dentro de esos discursos.

Al mismo tiempo, al buscar espectadores de otros sectores, requerían de discursos sociales reveladores de la condición social y proclamadores de cambios. En estos discursos redencionistas, los sectores marginados recibirían los frutos de la transformación social involucrada en los nuevos proyectos nacionales. Uno de los aspectos recurrentes en este sentido, fue la necesidad de abrir el acceso de los sectores marginados a la "alta cultura". Esta concepción justificó llevar los "clásicos" a los sectores marginales y poblaciones. Por ello, no es de extrañar que los grupos formados en el período representaron textos de Shakespeare, Lope de Vega, García Lorca en los espacios poblacionales.

Pese a las enormes diferencias históricas entre los países, dentro de los discursos hegemónicos hay una evidente recurrencia de imaginarios con rasgos básicamente semejantes y la utilización de códigos teatrales que trascienden los límites nacionales, aunque adquieren matices diferenciadores en cada uno de los países.

2. La representación de la crisis de la sociedad

Un motivo recurrente es el de la sociedad en crisis, la que se evidencia en la crisis de los valores sustentadores del sistema político y el conflicto entre las clases sociales.

Samuel Eichelbaum (Argentina, 1894-1967), quien ha sido considerado como una de las tres figuras más importantes del teatro argentino del momento —junto con Roberto Arlt y Conrado Naxlé Roxlo—, tiene varias obras en las que este tema constituye su núcleo. Se destacan: *En tu vida estoy yo* (1934), *Un guapo del 900* (1940), *Vergüenza del querer* (1941) y *Un tal Servando Gómez* (1942).

Sin duda, la más comentada ha sido *Un guapo del 900*, cuyo mensaje trata de la corrupción del sistema y el abuso del poder político. La historia se centra en Ecuménico, el guardaespaldas de un político, quien al sorprender a la mujer de su jefe en amores con el rival, lo mata, supuestamente para salvar el honor de su jefe.

Hay diversas interpretaciones sobre el comportamiento de Ecuménico. Dauster, por ejemplo, afirma: "En la figura de Ecuménico, hay entereza de carácter frente a un problema moral desconocido; no tenía derecho a matar, no siendo el marido ultrajado, y por eso

va a purgar su crimen a la cárcel rechazando la ayuda del jefe" (1993, 89). Para otros lo significativo del personaje es que rompe con el mito del héroe argentino y que muestra la arbitrariedad y rigidez del código del compadrismo. Cualquiera que sea la interpretación del personaje, sin embargo, el texto es una denuncia de la corrupción del sistema social, la subordinación y dependencia de representantes de los sectores marginales del poder político.

Otra dimensión es cubierta por Carlos Gorostiza (Argentina. 1920). En varias de sus otras obras, tales como *El patio de atrás* (1994), *Aeroplanos* (1999), *El acompañamiento* (1981), Gorostiza se enfoca en los sectores medios venidos a menos y muestra la crisis humana y social de estos sectores. Sin una expresa propuesta política, se centra en el sufrimiento, a veces resignación, de los personajes en su diario vivir, oscilando entre recuerdos y esperanzas. En cada una de ellas Gorostiza crea personajes de enorme humanidad. La mayor parte de su producción se lleva a la escena después de los años cincuenta. La más comentada ha sido *El puente* (1949), la que para varios críticos constituye un texto representativo de la generación del 40 en Argentina. En su "Estudio preliminar" Julia Sagaseta y Amelia Lourdes Figueiredo consideran a *El puente* "como el antecedente directo de la generación del 60" (11-12). Osvaldo Pellettieri, por su parte, en varios ensayos ha señalado que este texto y su puesta son un momento clave en la historia del teatro argentino.

La historia se centra en dos espacios: el de la calle y el de la casa, cada uno con sus personajes representativos de condiciones ideológicas e históricas. En el de la casa se configura la alta burguesía; en el de la calle la juventud trabajadora, sin trabajo y pocas esperanzas. Ambos espacios aparecen como irreconciliables, con excepción del personaje del Padre (en la casa) que intenta entender la condición de los de afuera. La acción es lineal y paralela, en tanto en la representación se repite el tiempo cronológico: una vez en la calle o la casa y viceversa. En este proceso se repiten los signos indicadores del tiempo. El escenario es de apariencia realista, el discurso verbal y gestual de los personajes parece reproducir los de la realidad y hay numerosas alusiones y referencias a la "realidad" inmediata. Pellettieri afirma que rompe "las normas atreviéndose a destacar los conflictos de su época" (1997, 59). La espera de un personaje que no llega, en cada espacio, es el motivo básico de la acción. Mientras esperan, el diálogo de los personajes configura el

grupo social. La explosión en el puente y la muerte de los personajes ausentes iguala a los sectores sociales en el dolor personal, humano.

> Lo cierto es que Gorostiza debatió en *El puente* las tensiones entre lo establecido y lo nuevo en la sociedad argentina. Trató de clarificar, quizá sin demasiada profundidad, una serie de intertextos socio-políticos: la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en los dos bandos —peronistas y antiperonistas—, el acuciante problema económico (Pellettieri: 1997, 59).

Varias de las obras de Emilio Carballido (México, 1925) y de otros dramaturgos mexicanos del subsistema también enfatizan la representación de la sociedad contemporánea. Carballido es uno de los dramaturgos más conocidos y prolíficos de México y América Latina Su producción es muy variada. Ha escrito teatro, cuentos, novelas, guiones para cine y televisión y editado varios volúmenes de dramaturgos mexicanos. También tiene experiencia como director de escena. Sus códigos recurrentes son realistas y costumbristas, con los que, con gran ingenio, describe irónica o paródicamente la realidad mexicana contemporánea. Su presencia e influencia ha sido enorme en el teatro latinoamericano.

En *Rosalba y los llaveros* (1949-1950) presenta personajes, escenarios y elementos costumbristas propios del mundo provinciano del estado de Veracruz. Los personajes están caracterizados como individuos tradicionales en su modo de pensar, hablar y vestir, que no están dispuestos a aceptar cualquier moda liberal urbana contraria a sus tradiciones. El conflicto en la obra muestra el choque entre costumbres provincianas y urbanas.

3. Los discursos de la modernización estética y la renovación teatral

Aunque desde comienzos de siglo hubo dramaturgos que, sin éxito teatral ni de representaciones, buscaron innovar radicalmente en la estructura, lenguaje y técnicas que constituían la vanguardia teatral de su tiempo, es en este período cuando se lleva a cabo un mayor esfuerzo de renovación estética siguiendo las tendencias de la vanguardia en Europa.

problemas de la operación creadora..." (1958, 123). Aspecto que también destacan Bonilla y Vladich, en su cuidadosa síntesis de los fundamentos de las tendencias involucradas en los grupos surgidos en este período. Apuntan la importancia que adquiere el director, "como elemento unificador del espectáculo" (93), los nuevos conceptos con respecto a la actuación, especialmente los de Stanislavsky y Brecht, y la eliminación del "actor-divo".

En Argentina, se considera al Teatro del Pueblo (1930), fundado por Leónidas Barletta, como uno de los adelantados de los movimientos experimentales e independientes. Barletta convoca a varios escritores de la época a participar en el proyecto, entre los cuales figuran Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari y Ezequiel Martínez Estrada.

3.1. La representación de la realidad

Uno de los aspectos sobresalientes de la renovación teatral es el rechazo del concepto de realidad que sustentaba el discurso del realismo. Se parte del supuesto de que la "realidad" no es lo que vemos ni la función del teatro es su representación.

El mayor innovador del teatro brasileño en el siglo XX es probablemente Nelson Rodrigues (1912-1980). Sus textos han tenido un enorme impacto en el teatro brasileño y son numerosas sus puestas en escena en los últimos años. En sus primeras obras, que él mismo denominó "abominables", buscaba deformar "la realidad para revelar verdades más profundas" (Diéguez: 1990, 9). La misma historiadora agrega que sus obras se caracterizan por: "Un clima grotesco, agresivo y esencialmente trágico caracteriza estas piezas donde afloran los vicios, anhelos, incestos y ocultas represiones que liberan no al ángel, sino el monstruo del hombre" (1990, 9).

Es considerado representativo del "modernismo" y el vanguardismo teatral en Brasil y se afirma que *Vestido da Noiva* (1943) modernizó el teatro brasileño. En este texto, se cuenta la historia del casamiento y muerte de Alaíde por medio de innovadores medios teatrales como *collages*, cambios en tiempo y espacios, momentos de su vida que aparecen mezclados con los de otros personajes. La representación funciona en tres planos, el de la realidad, la memoria y las alucinaciones. A juicio de Sábato Magaldi, "El lenguaje teatral, el diálogo vivo, el uso de procesos de vanguardia o la ruptura con todos los convencionalismos ubicaron a Nelson

Rodrigues, efectivamente, como el pionero de la contemporaneidad en el teatro brasileño" (273).

Otro ejemplo interesante en la renovación escénica es el de Vicente Huidobro (1893-1948), sin el impacto teatral de Nelson Rodrigues. Huidobro, reconocido como innovador poético, escribió en los años treinta textos dramáticos que buscaban, precisamente, la superación de las formas teatrales de su tiempo. Un ejemplo es *En la luna, pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros* (1934). El elemento clave de la renovación propuesta por Huidobro está en desligarse del "realismo" y constituir un texto autónomo, cuyos procedimientos teatrales y literarios evidencien la "no naturalidad" de la puesta y la representación, que lo distancien de la "realidad", pero que, sin embargo, aluden a la misma. Son varios los procedimientos con los que busca lograr este distanciamiento del realismo, como evidencian las recomendaciones de la "Advertencia" y el énfasis del autor en que se trata de un "guiñol". Eduardo Thomas las sintetiza bien:

> el autor hace notar la importancia de este aspecto y las consecuencias que tiene en la actuación y voz (puede emplearse "un tono exagerado, de grandes gestos", sin caer en la vulgaridad); en el vestuario (colores fuertes y contrastantes en los políticos, trajes teatralmente militares en los militares, en general, deben ser convencionalmente teatral, "algo opereta"); y en el decorado (muy recargado o muy simple). Además, la elaboración de los personajes como tipos caricaturescos; el uso de muñecos de papel que se deslizan por una cuerda a través del escenario, por parte del Recitador que presenta a los personajes del guiñol *En la tierra*; la relación que establece el personaje Colorín Colorado con el relato infantil... (180-181).

Pese a la desrrealización del mundo construido, la referencia social y política al Chile de la época es evidente. El guiñol es una parodia y sátira de la situación chilena del momento.

Dentro de la misma tendencia, es preciso mencionar a *Saverio el cruel* (1936) de Roberto Arlt, uno de los fundadores de Teatro del Pueblo en Argentina.[37] Arlt trae varios procedimientos de renovación

[37] Sobre Arlt, ver especialmente la colección de ensayos de Pellettieri, 2000.

teatral: la metateatralidad o el teatro dentro del teatro, la concepción del personaje cuerdo/loco, el espacio de la imaginación.

> A él como dramaturgo le encanta el teatro espectacular, que sea una gran metáfora de lo oculto en el hombre, de lo comprimido por una realidad que él no puede dominar y que siempre le gana la partida destrúyendolo. Pero su planteo existencial y metafísico debe privilegiar el social, representativo del escenario que se le ofrece. Acepta puesto que se trata de una cuestión de privilegio (Mirta Arlt: 1990. 10-11).

La acción de *Saverio el cruel* se lleva a cabo en dos espacios que permiten configurar dos sectores sociales. El de una casa de campo de argentinos acomodados, y el de una pensión de sectores pobres. La trama se funda en la intención de Susana de burlarse de un vendedor que ha llegado a ofrecer manteca a la mansión. Para ello convence a los demás jóvenes que preparen una farsa con la cual mofarse del mantequero. La preparación de la farsa y la representación de la misma evidencian la intensa compenetración de Arlt y sus espectadores potenciales con la tradición literaria y cultural de Occidente. La situación básica se asocia con el *Decamerón*, de Boccaccio, en cuanto un sector social acomodado se margina del mundo, se aísla en una "villa" donde busca entretenerse. La ironía y la parodia se sustentan en un buen conocimiento de *El Quijote*, la novela pastoril, Pirandello y la tradición cultural.

En *Saverio el cruel* estas técnicas están en función de un cuestionamiento al régimen social y político e implican una parodia y sátira de algunos de los valores en pugna en la Argentina de los años cuarenta. Arlt cuestiona el poder político de la clase agraria e ironiza burlescamente sobre la clase ascendente de la burguesía industrial. Cuestiona especialmente la juventud ociosa, la que tiene la capacidad económica y el tiempo para aislarse y llevar a cabo crueles juegos de entretención. Esta afirmación adquiere mayor importancia aun si se recuerdan los numerosos tratados y ensayos de la época en los que se plantea la educación de la juventud como fundamental en los nuevos proyectos nacionales (Rodó, Ingenieros, Ortega y Gasset). Éste es un drama en el cual la juventud argentina participa o co-participa en el engaño cruel. La obra satiriza la

burguesía comerciante y su potencial transformación en instrumento del poder militar.

Otra dimensión de representación "no realista" se encuentra en Demetrio Aguilera Malta (Ecuador, 1904-1981), quien en *Dientes blancos* y *El tigre* construye un imaginario social enraizado en el expresionismo y asociable al "realismo mágico". En *El tigre* la acción acontece en un "rincón de selva tropical americana", donde un personaje, Aguayo, tiene temores y premoniciones de morir atacado por un tigre, potencial símbolo de fuerzas sobrenaturales que afectarían el vivir cotidiano de los habitantes de América Latina

3.2. El imaginario exótico y el escapismo

Otra de las dimensiones de renovación se manifestó en lo que se ha denominado el "teatro poético", cuyas características principales parecerían ser el no plantearse el problema social, construir espacios imaginarios no vinculables a las circunstancias históricas nacionales, preferentemente espacios medievales o exóticos, e intensificar el lenguaje "poético". Rojo ironiza la tendencia al referirse a su "antirrealismo activo": "Extraños seres empiezan así a poblar progresivamente el teatro: sirenas, personajes de sueño, entes históricos, mitológicos, legendarios, caballeros medievales, brujas o demonios, objetos mágicamente animados (...) criatura de cuentos infantiles, títeres, etc., que se nos aparecen en una y otra pieza" (1972, 66).

Un buen ejemplo de estas características es *El pacto de Cristina* (1945), de Conrado Nalé-Roxlo (Argentina, 1898-1971). Probablemente la lectura más tradicional de este texto y de Nalé Roxlo es la antítesis de la realidad y la ilusión y la producción de un teatro poético, en el fondo, alejado de la realidad.[38] Esta perspectiva es demostrable en esta obra por el tema, el ambiente medieval, las relaciones con el teatro de Lorca y de Casona, el lenguaje poético, las canciones folclóricas y de cuna y la misma resolución del conflicto. Si se piensa en términos de lectores o espectadores, el contexto del

[38] Conrado Nalé Roxlo "[...] fue sin duda uno de los factores decisivos para la superación del realismo-naturalismo de las primeras décadas, y probablemente es el más importante de los dramaturgos hispanoamericanos de imaginación, en lo que respecta a la primera mitad de la centuria" (Reeves/Luzuriaga, II, 283).

discurso y el pragmatismo potencial, hay que ubicar el texto en su tiempo: hacia 1945 en Argentina. Desde esta perspectiva, hay dos opciones muy diferentes. Una es la de la legitimación artística por la cual el tipo de discurso se justifica por su inserción dentro de una tendencia teatral que había adquirido prestigio con los españoles, tema que se vincula a la vez con otros problemas ideológicos. Es la misma época en que Ortega Gasset visitó Buenos Aires y que se había puesto de moda las reflexión sobre la "deshumanización del arte". En esta lectura el texto vendría a ser una alegoría del bien y del mal, cuyo sentido está en el mensaje que transmite para estos espectadores. Desde esta perspectiva, tenemos la antítesis mundo del bien/mundo del mal. El espacio del bien caracterizado por la pureza, dios y la tradición cristiana, la virgen, el amor de madre, la maternidad, el servicio de la mujer al esposo, pero sobre todo su deber al hijo, la redención, en este caso con el sacrificio personal: salvación. En cambio, el espacio del mal aparece manifestado en el demonio, las artes mágicas, la sexualidad, el interés del dinero. Buscar en el texto un mensaje social implica leerlo en varios niveles posibles: 1) Un caso de teatro poético ubicado en la Edad Media: una historia del pasado, una especie de arqueología estética. 2) La oposición realidad-fantasía y el triunfo de la realidad sobre la fantasía. 3) La oposición realidad-fantasía como fenómeno social concreto: los seres humanos están dispuestos a comprometer su "alma", su realidad, para satisfacer una ilusión, este compromiso lleva indefectiblemente al fracaso de la ilusión. Si se acepta esta última hipótesis, el texto adquiere un sentido histórico. Si es así, tanto la ilusión del peronismo como la del marxismo son proyectos fantásticos que, finalmente, han de destruir a los implantadores y creyentes en esa utopía.[39] Los textos de Nalé Roxlo vendrían a ser de este modo antiutópicos, constituyendo una alegoría, en la cual se utilizan las imágenes dominantes de la cultura de Occidente y

[39] Interesante el comentario de Dauster: "Curiosamente, los críticos pasan por alto la aparente inconexión entre este teatro y el medio ambiente argentino; parece un teatro totalmente evasionista sin raíces en el momento y en lugar. Pero una lectura cuidadosa muestra el hondo rechazo de las restricciones al individuo y la parodia al militarismo y la retórica política, acaso reflejo de la situación política argentina de los años 1940 y 1950" (1993, 100).

la tradición cristiana en su versión populista para crear el imaginario social.

El texto se relaciona, además, y coincide en motivos, con otros dramaturgos que han reutilizado el tema, especialmente Eugene O'Neill y su *Mourning Becomes Electra* y textos de Jean Anouilh y el propio García Lorca, ya sea en *La casa de Bernarda Alba* como en *Bodas de sangre*.

3.3. La cuestión del ser y de la realidad como apariencia

Observamos previamente que una tendencia del teatro latinoamericano del momento involucra la inclusión de temas que habían adquirido importancia en la cultura europea. Uno de ellos es la conciencia del ser humano como ente que va hacia la muerte y la necesidad del vivir auténtico. Esta área de preocupaciones es evidente en Xavier Villaurrutia (México, 1903-1950), especialmente en *Parece mentira* (1933).[40] La acción se lleva a cabo en la antesala de un abogado, donde hay un empleado que recibe a las visitas. Llega el Marido, luego el Curioso y tres mujeres que hacen una entrada igual, como repitiendo la misma escena en tres momentos consecutivos. Villaurrutia incorpora el discurso de la reflexión sobre la realidad del ser y propone la multidimensionalidad y la conciencia del tiempo como determinantes de su realidad. El individuo puede ser varias entidades a la vez y puede ser visto desde multiplicidad de perspectivas, sin abandonar su realidad. Se arguye, además, que el ser humano vive poco consciente de su temporalidad. En el diálogo se advierten huellas existencialistas al cuestionarse la autenticidad del vivir y qué constituye realmente "vivir". En el proceso de hacerse los personajes, en el escenario se vislumbra al Pirandello de los *Seis personajes en busca de autor*. Aunque la representación parece realista, el diálogo, los personajes y el tratamiento del tiempo implican una subversión del realismo en cuanto se cuestiona su validez y su representación por medio del discurso expreso de uno de los personajes y el dislocamiento del tiempo.

La preocupación por la realidad interior y las motivaciones del actuar humano también se evidencian en *La hiedra* (1941) del mismo Villaurrutia. Texto que ha sido examinado predominantemente como

[40] Uno de los *autos* publicados en 1943, y escritos entre 1933 y 1937. Estrenada en 1933.

una reutilización del mito de Fedra, el que sirve como referente estructural básico. Ha sido escasamente estudiado, sin embargo, desde la perspectiva de la representación de la sociedad de su tiempo y las consecuencias ideológicas de esa imagen para el destinatario. Es decir, como mensaje ideológico implícito y la función de ese mensaje en el contexto. Desde esta perspectiva, Villaurrutia construye en *La hiedra*, y el público lo acepta como verosímil, la imagen de una sociedad socialmente satisfecha, no conflictiva, en la cual las fuentes del mal no deben ser tocadas, ya que alterar el equilibro sólo traerá infortunios. Lo que provoca conflictos es el no ceñirse a las normas sociales, la presión de las pasiones prohibidas por la tradición y el buen decir.[41]

3.4. La inserción dentro de la alta cultura de Occidente: la utilización de los mitos griegos

Uno de los procedimientos recurrentes en el período es la utilización de los mitos griegos como elementos estructurantes de los textos, referentes estéticos legitimadores y portadores de mensajes contemporáneos. Durante este subsistema, contribuyen a la caracterización de las identidades nacionales.

Dentro de los textos con incorporación de los mitos griegos como fundadores se destaca *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera (Cuba, 1914-1979). A juicio de Raquel Carrió: "No es arriesgado decir que con *Electra Garrigó* (1941) nace el teatro moderno en Cuba. Pero en cambio, sería insuficiente argumentarlo sólo a partir de la vocación universalista o la adopción de técnicas modernas para su aplicación a la expresión de lo cubano" (1982, 132). Tanto Raquel Carrió como Matías Montes-Huidobro[42] destacan la cubanidad. Carrió acentúa la integración cultural: lo cubano y lo occidental. A su juicio: "Virgilio centra su escritura en una vocación integradora de tradiciones interactuantes..." (132). Montes-Huidobro (2002) destaca que el núcleo se funda en "el matriarcado de nuestras mujeres y el machismo de nuestros hombres" (146). Propone, además, que el personaje central, en realidad, no es Electra, sino Clitemnestra:

---

[41] Ver análisis en profundidad de este aspecto en Villegas (1987-1988).

[42] Montes-Huidobro (2002) se refiere especialmente a la puesta en escena y comenta aspectos visuales y la actuación. Destaca, sin embargo, que tanto el texto como la puesta enfatizan la cubanidad.

> Clitemnestra Pla es un genuino personaje dramático. No hay que olvidar que es el personaje fundamental de Piñera, el juguete humano de Electra, la gran agonista de la obra. Tiene toda la furia de la maternidad absorbente, de los senos ardientes que buscan el macho con furia semejante, la vida que quiere gozar y quiere librarse de esa Electra que a veces resulta pegajosa y mortificante. Clitemnestra es esencia del matriarcado y razón del machismo a consecuencia de su sexualidad (2002, 146).

El mismo mito es utilizado en *Señora de los ahogados* (1947) de Nelson Rodrigues. El texto es una impresionante construcción de un texto moderno con los componentes y la aureola de la tragedia clásica. La historia se funda en la hija menor —Moema— que, celosa del afecto que el padre les otorga, mata a sus dos hermanas y las entrega al mar. El mito de Electra actúa como referente y permea el texto con el mundo de pasiones exorbitantes. Configura los personajes de la "familia" de los Drummond, en la cual su orgullo y tradición son los núcleos y motivadores de sus acciones. El texto incorpora un espacio familiar y social en los que se imponen la pasión, el orgullo, los sentimientos ocultos. Se enriquece con numerosas intertextualidades y motivos recurrentes del mundo clásico, tales como el uso de los personajes del pueblo, "figuras espectrales" que se constituyen en una entidad colectiva que se comporta ritualmente, como "coro" griego —anunciando, vaticinando y comentando el comportamiento de los otros personajes—. Sirve, además, de trasfondo de las acciones; conlleva alusiones a la existencia de una isla misteriosa habitada por muertos, especialmente las prostitutas muertas; sugiere la existencia de un mundo de muertos y aparecidos que conviven con los muertos. Todos ellos motivos recurrentes en las tragedias clásicas. Similar es el caso de las pasiones incestuosas, manifiestas, por ejemplo, en la relación de Moema con el Novio, que es realmente su hermano de sangre y el que su Madre —Doña Eduarda— huya con el Novio. Varios elementos técnicos se vinculan con la tragedia clásica: el uso del coro, las máscaras que ocultan o revelan la realidad de los personajes; el motivo de la fuerza del destino representada por el mar que parece tener la fuerza y la capacidad de destruirlo todo; la anagnórisis —el

Novio confiesa que es hijo de Misael— y el reconocimiento final de éste. La motivación del actuar de los personajes, sin embargo, se enraíza en Freud y el psicoanálisis: Misael, el remordimiento y la sexualidad; Doña Eduarda: la sexualidad reprimida y la venganza; Moema: el amor perverso hacia el padre; el Novio, el odio hacia el Padre y la búsqueda de la venganza por haber matado a la madre. El texto, además, tiene evidente intertextualidades con otros contemporáneos de la alta cultura de Occidente, tales como Eugene O'Neill, Federico García Lorca, Jean Anouilh.

También Emilio Carballido utiliza el mito clásico en *Medusa* (1968), escrita en cinco actos como la tragedia clásica. Carballido maneja admirablemente la tradición. Humaniza, ironiza y ridiculiza los personajes míticos al hacerlos conversar, con naturalidad e inconciencia, sobre las situaciones que han fundado las tragedias clásicas de Occidente. Tiene enorme riqueza de lenguaje.

3.5. Los discursos nacionalistas: teatro histórico y nuevos proyectos políticos nacionales

El desplazamiento de los poderes culturales y los consiguientes cambios en los proyectos nacionales postulados por las nuevas minorías dirigentes implicaban una relectura de la historia, deslegitimadora del pasado y justificadora de los nuevos sectores en el poder. Los discursos nacionalistas plantean el sentido de la historia y la interpretación de los proyectos nacionales, especialmente en relación con los proyectos de "modernización" económica y social.

Uno de los dramaturgos más destacados dentro de esta tendencia es Rodolfo Usigli (México, 1905-1979), cuya importancia radica tanto en sus propios textos como en la influencia ejercida en numerosos dramaturgos mexicanos. Usigli trató de hacer, con situaciones del contexto histórico nacional, tragedias que se aproximan por su contenido y estructura a las de los dramaturgos sobresalientes de la historia del teatro occidental. Dos de sus textos muestran sendas dimensiones del cuestionamiento de la interpretación de los proyectos nacionales.

En *El gesticulador* (1937), Usigli cuestiona la interpretación de un episodio de la revolución mexicana y plantea la interpretación de la "verdad" en la historia oficial, lo que a su vez, podría relacionarse con el análisis de las supuestas características del "ser mexicano".

Corona de sombra (escrita en 1943 y estrenada en 1947) es casi un texto ejemplar, tanto desde el punto de vista de la revisión de la historia como de la modernización de los procedimientos teatrales. Toma como anécdota el período del establecimiento de Maximiliano de Austria como Emperador de México. La acción se centra en los esfuerzos de Carlota —la esposa— por conseguir apoyo europeo. La fábula es la siguiente: Carlota y Maximiliano aspiran a obtener o mantener el poder del imperio en México. Las fuerzas que se les oponen o que les dificultan la realización de su deseo son: Juárez, las exigencias de Napoleón, representadas en Bazaine, luego la falta de apoyo de Napoleón, del Papa y finalmente, la locura de Carlota y la muerte de Maximiliano. El modo cómo los dos personajes centrales quieren el poder son diferentes. En el caso de Maximiliano, al comienzo rechaza la idea y su deseo es sólo ser feliz junto a su esposa; ésta aspira al poder y a figurar entre los nobles y la realeza de Europa. El ser emperatriz de México es su única oportunidad. Mientras hay un cierto idealismo en Maximiliano, no lo hay en Carlota.

La acción dramática comienza en 1927, con la visita del historiador mexicano Erasmo Ramírez a un castillo en Bruselas, donde se encuentra recluida Carlota vieja y loca. Después de sobornar al portero, logra entrar. Ésta, por su apariencia física, lo confunde con Juárez. Cuenta la historia que se representa en *flash-back*.

El análisis del historiador —Erasmo Ramírez— y su función en el mundo imaginario del texto denota varios elementos significativos. La reconstrucción de la historia, de acuerdo con este historiador, es llenar sus resquicios. En esta re-lectura de la historia la versión proporcionada es más favorable a Carlota y a Maximiliano. El texto proclama el rechazo del imperio. El texto sugiere que los dos extranjeros poderosos aceptan los valores del mundo mexicano, que manifiestan amar al país y que buscan servir a México. Se configura una clase social que trata de entregar a México al extranjero y dentro de este esquema, el emperador —el gobernante— defiende la integridad territorial y protege al pueblo pese a ciertos líderes del pueblo. Reconocen a Estados Unidos como enemigo y luchan por conservar la unidad e indisolubilidad del espacio mexicano. La visión de la iglesia, a través de varios de sus representantes, es negativa.

Este imaginario se comunica con procedimientos muy modernos, que demuestran la familiaridad de Usigli con las tendencias teatrales en Europa: el tratamiento de tiempo como discontinuo y las técnicas

que se le vinculan —el *flash-back*, los *raccontos* y a la intervención de narradores—, el escenario múltiple que permite los desplazamientos espaciales y temporales, los fundidos de oscuridad.

Entre de las obras históricas contemporáneas, en México se destacan también algunas de Carballido: *Homenaje a Hidalgo*, estrenada en 1960, y *Almanaque de Juárez* (1968). A juicio de Bixler:

> *Homenaje a Hidalgo*, una de las piezas técnicamente más innovadoras del primer teatro de Carballido, consiste en la combinación de un alegre y conmovedor espectáculo de música y danza con el solemne recordatorio de que las fuerzas de la represión siempre están presentes. La constante insistencia en signos visuales y auditivos, aunada a la patente mitificación de Hidalgo, transforman la historia de un momento fijo en el tiempo en un proceso cíclico, dinámico y vital (209-210).

En el caso de *Almanaque de Juárez*, Carballido establece una relación entre el gobierno de Porfirio Díaz y el de Díaz Ordaz, al vincular los acontecimientos en tiempos de Juárez con los de la masacre de Tlatelolco:

> *Almanaque de Juárez* es un viaje a través de la historia, un mosaico de la vida y la época de Benito Juárez, que al mismo tiempo funge como metonimia de ese tablero de momentos claros y oscuros que conforman la historia de México. Antes que la recreación realista y fidedigna de los hechos, Carballido presenta la historia como un *collage* impresionista de imágenes positivas y negativas en tanto el espectador es testigo de los movimientos inexorables y cíclicos de la historia (Bixler, 213).

Durante el período, además, hay numerosos textos que buscan reconstruir el pasado y proporcionar otra lectura de episodios incluidos en las historias oficiales de los distintos países. Se trata de otra interpretación de "hechos históricos".

3.6. La búsqueda de un teatro auténticamente latinoamericano: Miguel Ángel Asturias

Otra dimensión del mito en el teatro del período puede relacionarse con una de las propuestas de la latinoamericanidad del

teatro a través de la utilización de los mitos y ritos indígenas. Aunque Miguel Ángel Asturias es más conocido como novelista y sus obras teatrales casi no han sido representadas, en los últimos años se ha demostrado su afición al teatro y se editaron algunas de sus obras inéditas (Penedo, 2003). El interés por su teatro puede ser doble. Por una parte, por sus planteamientos teóricos con respecto a lo que "debe ser" el teatro latinoamericano y, por otra, su práctica teatral en la que sólo parcialmente siguió sus propias propuestas. En varios ensayos Asturias sugiere aspectos que permiten apuntar algunos rasgos de su concepción del teatro. Osvaldo Obregón (1989) y otros se han centrado en su "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930). Lucrecia Méndez de Penedo (1996) destaca varios rasgos obtenidos predominantemente del análisis de los textos dramáticos. Hace notar, por ejemplo, su "plasticismo y cromaticidad", el "proyectar audiovisualmente las imágenes de una Guatemala atávica y hermanada míticamente con las cosmogonías y teogonías de otras culturas arcaicas" (1996, 142). El ensayo de Méndez de Penedo constituye una significativa elaboración de una potencial "poética" teatral de Asturias y una sugerente vía de acceso a la intertextualidad de sus textos dramáticos con los de otros dramaturgos de su tiempo. En su práctica misma, en *Soluna* (1955), integra su propuesta de la necesaria especificidad de un discurso teatral latinoamericano enraizado en mitos indígenas. Obregón ha hecho notar que "De manera estricta, en ninguna de ellas" (1989, 205) "aplicó en sus obras dramáticas posteriores a *Cuculcán* los postulados expuestos en su artículo" (1989, 205). En realidad, sus planteamientos teóricos no explican su propia producción teatral. Las primeras obras de Asturias hay que intertextualizarlas con textos surrealistas y con la práctica teatral vanguardista. El propio Obregón observa que Asturias "coincide en muchos aspectos con postulados del surrealismo" (1989, 203). Lucrecia Méndez de Penedo, al analizar las producciones de los años treinta de José Coronel Urtecho y las tendencias de la vanguardia nicaragüense, anota la preocupación de estos dramaturgos por crear y establecer nuevas formas de teatro. En el último párrafo del ensayo la autora relaciona estos textos con algunos de Asturias, al apuntar: "Esta pieza se inserta dentro del filón carnavalesco de tipo festivo y luminoso, a diferencia, por ejemplo, del filón barroco y sombrío de las *Fantomimas* de Miguel Ángel Asturias" (1995, 25).

Con respecto a las comedias posteriores hay que relacionarlas con el teatro ilusionista de Casona, formas de teatro "poético" y la comedia-farsa de los mismos años. Amando Isasi apunta que: "La vida teatral de la capital argentina le serviría a Asturias, ya lo hemos dicho, de acicate para escribir su obra dramática; pero el autor no siguió modelos concretos" (1972, 60). Éstas siguen una línea semejante, en cuanto buscan construir espectáculos para sectores minoritarios de acuerdo con los "nuevos códigos" que dominaban en estos sectores. Estos códigos de la renovación teatral hacia los años cuarenta implicaban un alejamiento del teatro de "raíz indígena" y un mayor énfasis en la farsa, el ilusionismo y la reformulación de fórmulas de la comedia de costumbres. Tanto la preocupación temática como técnica corresponden en ese momento a algunas de las nuevas tendencias teatrales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 8
El subsistema de los discursos teatrales de la nueva revolución. De la guerra fría a la posmodernidad

1. Visión general

A partir del término de la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los países de América Latina se encontraron oficialmente alineados en el sector norteamericano de la Guerra Fría. Los movimientos de la izquierda latinoamericana, sin embargo, se asociaron con el bloque del Este, promovieron activamente movimientos antinorteamericanos y trabajaron sistemáticamente la movilización obrera y campesina. Estados Unidos buscó contrarrestar estas tendencias a través de programas como la Alianza para el Progreso, el Cuerpo para la Paz y, con frecuencia, apoyando a gobiernos, democráticos o no, que hacían profesión de anti-marxismo. Esta condición originó inestabilidad política y social, manifestada en huelgas, paros nacionales, golpes revolucionarios tanto de derecha como de izquierda, surgimiento y desarrollo de grupos guerrilleros, en especial después del triunfo del movimiento revolucionario en Cuba. Disminuyeron los gobiernos democráticos y se impusieron sistemas dictatoriales y autocráticos. La característica general más evidente fue la inquietud social de algunos sectores y la necesidad de represión por parte de otros. Entre los fenómenos históricos determinantes del período, además de la Guerra Fría en los primeros años, se destacan la Revolución Cubana y las dictaduras militares. Un fenómeno notable es la importancia política y social

de sectores marginales que, viviendo en extrema pobreza, conmocionaron las estructuras sociales y los sectores en el poder.

En el plano de la cultura, los sectores medios tendieron a tomar partido con los sectores que favorecen los cambios. En cuanto a los discursos teatrales, el rasgo dominante fue la utilización del teatro como medio de lucha política y la tendencia a la socialización de las producciones por medio de la llamada "creación colectiva". La práctica escénica se inclinó hacia producciones enraízables en el "teatro épico". El compromiso social dio origen a la vez a una intensificación de los "teatros de la calle" dirigidos predominantemente a los sectores populares y marginales. Pese a la visión uniformada con que se tiende a leer la historia de América Latina al insertarla dentro de denominaciones transnacionales —"América Latina", "tercer mundo", "países subdesarrollados"— las áreas de las preocupaciones dominantes y las tendencias teatrales más evidentes son diferentes en cada uno de los países. De este modo, la aplicación de calificaciones generales como teatro revolucionario, teatro épico, teatro del absurdo no son suficientes para aprehender la diversidad de discursos y su función específica en los distintos países.

Junto a la conciencia revolucionaria, la fuerte influencia de las corrientes culturales europeas contribuyó a legitimar un teatro de reflexión personal, de conciencia insatisfactoria sobre la vida humana, en el cual recurren procedimientos y motivos del teatro existencial, del absurdo, del teatro de la crueldad de herencia artaudiana en su versión latinoamericana del teatro pánico. Por otra parte, se produce una intensificación de la reflexión sobre el ser del teatro latinoamericano.

Durante el período se formaron y consolidaron numerosos grupos teatrales, a veces asociados al nombre y la práctica de directores, además de grupos vinculados a instituciones universitarias y estatales. Cada uno de ellos utilizó procedimientos teatrales correspondientes a las nuevas tendencias teatrales, enfatizó el cuestionamiento de la sociedad, incorporó sectores sociales que habían adquirido significación política y asumió posiciones críticas con respecto a los poderes nacionales e internacionales. En cada país surgieron grupos que trabajaban con los supuestos de la "creación colectiva".

Surgieron y se consolidaron numerosos festivales internacionales de teatro, los cuales, además de ser oportunidad de muestra de los

trabajos individuales de cada grupo, constituyeron espacios de diálogo teatral, de información, de nuevos conocimientos y legitimación transnacional.[43]

La preocupación teatral incluyó postulados y declaraciones sobre la función del teatro, la puesta en escena y la dirección teatral. En este último caso, predominaron tendencias fundadas en las teorías de Brecht, Stanislavsky y Grotowski. Aunque hubo numerosas reflexiones sobre la función del teatro en América Latina, la que tuvo mayor resonancia y visibilidad internacional fue la de Augusto Boal. Las teorías de Santiago García y Enrique Buenaventura aparecieron como representativas del "nuevo teatro latinoamericano" y tuvieron numerosos seguidores en la mayor parte de los países. La importancia concedida a la reflexión sobre el teatro y su historia estimuló la fundación de numerosas revistas sobre el teatro latinoamericano. Entre éstas, la de mayor influencia y permanencia ha sido *Conjunto*, patrocinada por Casa de las Américas (Cuba).

2. Los discursos de las hegemonías culturales

2.1. Una teoría del teatro al servicio de la revolución: Augusto Boal y el teatro del oprimido

Augusto Boal, en varios escritos y en su práctica escénica, propuso una teoría del teatro en la que, igual que Brecht, cuestiona la teoría aristotélica y propone formas y funciones específicas para las condiciones sociales de América Latina. A su juicio, la teoría de la tragedia de Aristóteles contribuye a una relación de subordinación de los espectadores y refuerza la relación opresores y oprimidos.

Sus planteamientos corresponden a una variante del marxismo y a una ampliación y modificación, teatralmente, de los principios postulados por Brecht. Al igual que en Brecht, hay un rechazo de la teoría aristotélica, a la que acusa de ser un "sistema coercitivo": "Aristóteles construye el primer poderosísimo sistema poético-político de intimidación del espectador, de eliminación de las tendencia 'malas' o ilegales del público" (1980, 108). Su función es "la purgación de todos los elementos antisociales" (1980, 151). Por ello, afirma, no debe ser usado en tiempos de revolución. Aunque acepta que "puede ser usado antes o después de la revolución..." (1980: 151).

[43] Para la historia de algunos de estos grupos y la función de los festivales, ver Marina Pianca (1990).

Propone, en cambio, un modelo en el cual el teatro se pone al servicio de los sectores sociales que denomina "oprimidos". Desde este punto de vista implica una transformación radical de los sistemas de valores con los cuales juzgar un texto teatral, lo que conlleva un desplazamiento de juicios estéticos. El modelo de Boal, sin embargo, no lo es para el análisis de los textos sino que apunta a la producción de textos teatrales. Describe lo que llama "poética del oprimido": "El teatro es un arma, y es el pueblo quien la debe manejar" (1974, 149).

Dentro de esta poética se enfatiza la importancia del destinatario y se aspira a transformar al espectador en un participante activo del teatro, como anticipo de su activa participación en la transformación histórica. Este cambio daría por resultado un ser social que dejaría de ser contemplador pasivo de la realidad para llegar a ser un revolucionario, consciente y capaz de contribuir en el proyecto político. Boal postula la necesidad de producir un teatro popular (1974) y propone la distinción entre "pueblo" y "población". Afirma que el "teatro popular se dirige no a la 'población' sino al 'pueblo,' que es un conjunto de clases de la población" (1982, 16). Posteriormente, agrega que: "Para ser popular, el teatro debe abordar siempre los temas según la perspectiva del pueblo, vale decir de la transformación permanente, de la desalienación, de la lucha contra la explotación, etcétera" (1982, 29). Lo que es más importante, observa, es el punto de vista:

> Debemos dejar bien en claro este punto fundamental: un espectáculo es "popular" en cuanto asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que en él aparece —las relaciones sociales de los personajes, etcétera—... La presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo; muchas veces el pueblo está presente como víctima del hecho teatral (1982, 33-34).

Sus planteamientos en varias ocasiones son consejos para grupos o directores para producir textos teatrales destinados a satisfacer las necesidades sociales y políticas de los productores. Su postulado básico y sus categorías han ejercido una fuerte influencia en numerosos investigadores y contribuyó, especialmente, al empleo de técnicas y prácticas del teatro fuera de los espacios convencionales. En este plano, por ejemplo, propone una serie de formas teatrales

bajo la categoría de "técnicas latinoamericanas de teatro popular": teatro imagen, teatro foro, teatro periodístico, teatro invisible, teatro fotonovela, teatro-juicio, teatro mito, etc.

2.2. Los discursos teatrales al servicio de la revolución

La descripción de las teorías de Boal explica parcialmente algunas tendencias de los discursos teatrales y las teatralidades recurrentes en el período. Es indiscutible que, aunque hubo numerosas tendencias entre los años sesenta a ochenta, los discursos teatrales legitimados, tanto a nivel nacional como internacional, estuvieron permeados por un mensaje social en consonancia con el fuerte compromiso político de los productores culturales. De este modo, en la mayor parte de los países, los dramaturgos y grupos reconocidos fueron aquellos cuyos textos implicaban un mensaje de denuncia y transformación social, con frecuencia de orientación marxista. Desde el punto de vista técnico continuó la tradición estética de la "alta cultura", que se puso de manifiesto en la utilización de los códigos dramáticos y teatrales cuyos antecedentes estaban en el teatro europeo de la época, especialmente el teatro épico y del absurdo, con remanentes del teatro expresionista y el teatro de la crueldad.

Probablemente uno de los dramaturgos más reconocidos en su compromiso social fue Osvaldo Dragún (1929-1999), quien, además, fue considerado por muchos como representativo de las prácticas de teatro épico[44]: "Dragún fue, desde el principio, defensor de un teatro comprometido con la evolución social y la justicia, es decir, con el hombre. Ya digo que está perfectamente integrado en la concepción revolucionaria de América Latina, de manera que muchas de sus obras son una respuesta al hecho histórico inmediato..." (Monleón: 1968, 24).

Uno de los textos que manifiesta bien esta tendencia y los procedimientos usados es *Milagro en el mercado viejo*, Premio Casa de las Américas en 1963. La acción ocurre durante una noche en el edificio de un mercado en Buenos Aires, donde se reúnen personajes de los sectores marginales para celebrar el cumpleaños de Ursula. Los personajes, cuyos nombres apuntan actividades y no a individualidades, ponen de manifiesto la injusticia de la sociedad.

[44] Ver Fernando de Toro, 1984.

Son varios los procedimientos brechtianos utilizados, tales como la participación de narradores, personajes que se dirigen al público, las canciones, la música de fondo que viene desde lugares de diversión, procedimientos metateatrales que evidencian el carácter de roles que desempeñan los personajes, roles intercambiables y, especialmente, la representación del juicio del burgués rico, causante de la desgracia de algunos de los personajes. En esta representación los personajes adoptan nombres y actividades, en preparación para el juicio real. Las escenas finales parecen una demostración de un aspecto de las teorías de Boal: la práctica de una actividad que hay que llevar a cabo posteriormente en la vida real.

Otra de sus obras brechtianas es *Heroica de Buenos Aires* (Premio Casa de las Américas, 1966), basada en *Madre coraje*, de Brecht. A juicio del autor, "El tema de la obra es el de las ideologías prestadas, que es un problema argentino". "Con *Heroica de Buenos Aires* quise lograr la épica picaresca popular..." (Dragún: 1968, 35).

El teatro de Dragún, sin embargo, tiene numerosos matices dentro de su tendencia general. La necesidad de transformación social por las condiciones insatisfactorias que la sociedad ofrece a la juventud es enfatizada en *Y nos dijeron que éramos inmortales* (1963). El núcleo de la acción se centra en la historia de un conscripto muerto en una de las acciones motivadas por las revoluciones. A partir de este hecho reconstruye su vida y la de sus amigos mostrando las condiciones que condujeron a su muerte. Esta reconstrucción permite evidenciar el sin sentido que la sociedad burguesa ofrece a la juventud.

Desde el punto de vista técnico varios de sus textos utilizan recursos popularizados por el teatro épico brechtiano: uso de narradores, estructuras antidramáticas, organización en cuadros, carteles, canciones. En principio, todos estos procedimientos deberían contribuir al "distanciamiento", fuente originaria de la actitud crítica y reflexiva a la que aspira la teoría brechtiana. En *Y nos dijeron que éramos inmortales*, sin embargo, aunque usa estos procedimientos, es innegable que su impacto es emotivo, por la relación afectiva que se establece necesariamente con el personaje víctima. Pellettieri explica que "Ese proceso de identificación se verificaba fundamentalmente porque el sistema de valores sustentado por los personajes era compartido por el espectador" (1997, 73).

En Chile esta tendencia es representada especialmente por Isidora Aguirre quien emplea procedimientos brechtianos y un mensaje de revolución social en *Los papeleros* (1963). En este texto utiliza los procedimientos del teatro épico: narradores, canciones y organización formal en cuadros. La acción se ubica en un basural, donde la explotación de los dueños hace aún más difícil la vida de los habitantes que viven y trabajan en él. Los personajes centrales son recogedores de desechos de los basurales. Se denuncia la intransigencia de los patrones y su insensibilidad social y se muestra la gestación de los procesos de protesta de los personajes más marginales dentro de la sociedad. La protesta contra los patrones termina con la quema de la casa del representante del patrón. Un aspecto nuevo lo constituye el hecho de que el liderazgo de la revolución corresponde a una mujer que, como madre, quiere construir una sociedad mejor para su hijo. Implica una visión optimista de la revolución en cuanto los personajes del espacio marginal acceden al poder. Varios temas recurrentes en el teatro de la época y sugeridores de los problemas nacionales del momento funcionan en el mundo imaginario del drama. Uno de ellos es el abandono de los campos y el aumento de los sectores poblacionales marginados, que desplaza grandes contingentes de trabajadores no especializados hacia la ciudad. Termina el texto con una invitación a reflexionar para que los sectores medios —los destinatarios— adquieran conciencia de las condiciones inhumanas y de explotación en que viven algunos sectores sociales. En este caso, el tema era uno de los que se aireaba cada día en la radio y televisión nacional y los sectores marginales eran el foco de la atención de las campañas de Eduardo Frei y Salvador Allende.

Otra dimensión de la protesta social se manifiesta en *Collacocha* (1958), de Enrique Solar Swayne (Perú) en la que se narra la historia y consecuencias sociales y humanas del proceso de industrialización en algunas regiones. En este caso es la construcción de un túnel en la sierra peruana. Solórzano apunta al aspecto "humano": "Todos estos hombres aislados, sin mujeres, que, se han alejado del mundo en una forma de misión laica, están llenos de problemas que se traslucen en las breves sentencias hirientes y en los roces con sus compañeros de trabajo, en las pequeñas rencías [sic] y en los odios momentáneos" (1964, 151).

Uno de los más importantes dramaturgos de este período es Enrique Buenaventura (Colombia, 1925-2003). Se lo asocia con el

posibilidades. Los ostentadores del poder utilizan todos los medios a su alcance, incluyendo la violencia y el asesinato. Técnicamente, se inserta en la huella de Brecht, Boal y el teatro de denuncia. La muestra más evidente de la presencia de las teorías de Boal es el desenlace abierto y la propuesta de que sean los espectadores los que propongan las respuestas —los desenlaces posibles—. La huella brechtiana es más evidente en el uso del narrador —nombrado Cancionero— la frecuente utilización de canciones y una estructura de escenas breves, interrumpidas o vinculadas entre sí por las intervenciones del Cancionero.

Dentro de estos discursos se debe considerar una veta casi silenciada en la época pero que adquiere mayor importancia en los años posteriores: la desilusión de la utopía socialista. Un texto ejemplar en este sentido es el de Oduvaldo Viana Filho (Brasil, 1936-1974) *Rasga coraçâo* (1974). La trama cubre varias décadas de la historia del Brasil centrada en los ideales de la transformación social de Manguarí Batalla, luchador anónimo que durante cuarenta años lucha por aquello que estima nuevo, revolucionario. Sin embargo, su hijo lo acusa de ser conservador, anticuado y anacrónico. Viana terminó el texto pocos meses antes de morir. Fue puesto en escena en 1979 por el fundador de grupo Arena, José Renato (George, 155).

Rasga corazón, además, buscó innovar al usar numerosas técnicas teatrales de avanzada. Utiliza elementos de multimedia —tales como diapositivas y proyecciones— y la iluminación como instrumento clave del sentido. El empleo de la luz como técnica de representación le permite mostrar los diferentes espacios e instancias temporales y hace posible los desplazamientos temporales y la construcción de escenas paralelas. La luz, además, cumple una función simbólica al impregnar las acciones y los personajes con colores asociados con el pasado y el presente. Utiliza profusamente elementos musicales y sonoros. Brecht se hace presente en la serie de procedimientos metateatrales —teatro dentro del teatro— y la conciencia de los personajes de estar actuando.

2.3. La preocupación nacionalista y la cuestión de la identidad nacional

Junto con relectura de la historia, los nuevos sectores vuelven al tema de la identidad nacional y proponen distintas lecturas de la misma de acuerdo con sus proyectos políticos y culturales.

Una de las características más evidentes de la modernidad fue la formación de los estados nacionales y con ella la necesidad de establecer rasgos definidores de lo nacional. Esta tendencia llevó al esfuerzo de los estados nacionales por suprimir las diferencias regionales internas y construir teatralidades e imágenes definidoras de lo nacional. Cada país construyó una imagen para el consumo interno y, con frecuencia, una diferente para el consumo exterior. El proceso de construcción de esta imagen es de larga historia, pero en términos generales corresponde a la imagen que los poderes culturales de cada país querían proyectar de sí mismos y de sus intereses sociales, económicos o culturales.[48]

A partir de la mayor presencia de la interpretación marxista de la historia, importantes sectores en los procesos de producción cultural enfatizaron conceptualmente una identidad de clase y, en consecuencia, modos de representación social y una identidad transnacional condicionadas por las condiciones económicas y su ubicación en los procesos de producción. De este modo, las identificaciones como "obrero", "capitalista", "campesino", "empresario", etc. pasaron a ser factores claves de la representación de la "identidad". Dentro de esta perspectiva, los términos "pueblo" y "popular" se constituyeron en determinantes de las identidades y lo "nacional" perdió relevancia.

Los discursos teatrales del período también ponen de manifiesto las preocupaciones sobre la nacionalidad, especialmente en aquellos países donde la conflictividad sobre la definición de lo nacional se mantiene vigente.

René Marqués (Puerto Rico, 1919-1979) "ha tenido una preocupación fundamental y única en su producción literaria, por el ser puertorriqueño y su búsqueda de identidad" (Dauster: 1975, 82). Esta centralidad del tema de la identidad en los dramaturgos puertorriqueños es un indicio de cómo las circunstancias históricas específicas mediatizan las tendencias generales. En el discurso de Marqués se enfatizan aspectos significativos de la condición de Puerto Rico: la dependencia e influencia de Estados Unidos, el jíbaro y su emigración a las ciudades, la emigración de puertorriqueños a Nueva

[48] Para dos versiones complementarias de la formación de las identidades nacionales en América Latina, ver Jorge Larraín (1996) y Néstor García Canclini, especialmente, 1995 y 1996.

York, el choque de dos culturas. En cuanto a sus códigos teatrales, hay quienes señalan su "técnica naturalista y temática nacionalista" en *La carreta* (1950) (Dauster: 1975, 102). Otros apuntan su gran diversidad experimental: neonaturalismo, absurdo, expresionismo, teatro épico, teatro poético, teatro histórico. De sus textos, el más abiertamente político es *La muerte no entrará en palacio* (1956), en el cual la crítica ha señalado un buen número de similitudes con la vida y la época del ex-gobernador Luis Muñoz Marín.

El choque de culturas y el rechazo de la influencia norteamericana aparece claramente en *Un niño azul para esa sombra* (1960). El niño protagonista —Michelín— puede ser interpretado como un símbolo del puertorriqueño bajo la atracción de dos culturas: la de la madre impregnada de los valores de Estados Unidos y la del padre, puertorriqueña nacionalista que se concibe como la cultura originaria y fundada en la libertad. El padre —Michel— fue encarcelado por sus convicciones políticas. Michelín, niño prodigio, visionario, "criatura sagrada", no acepta vivir en el mundo degradado. Representa el plano familiar cuya degradación —falta de amor, incomunicación— lo conduce al aislamiento (Villegas: 1989, 116).

El tema adquiere enorme importancia política en Cuba después de la Revolución (1959)[49] y se resuelve en la dirección de la esencialidad cubana sustentada en su afrocubanidad. Tema que aparece con más fuerza y, creemos, otro sentido hacia los años noventa, cuando volveremos hablar de él.

Aunque Carlos Felipe (1914-1975), cronológicamente puede corresponder al período anterior, algunas de sus obras adquirieron mayor importancia después de la revolución. Felipe, además de adaptar la escena cubana a las tendencias más renovadoras del teatro europeo y norteamericano, enfatiza el elemento ritual afrocubano en los sectores marginales en la sociedad. Uno de sus mayores éxitos fue *Réquiem por Yarini* (1960). Para Rosa Ileana Boudet constituye una "imagen de una cultura de la resistencia no sólo por el tema y la personalidad de Yarini, proxeneta, manipulador de prostíbulos y de la política, sino por los símbolos, entre los que se destaca el danzón como ritual del sexo" (1988, 28). Para Leal: "La obra, verdadera tragedia de la mala vida, eleva a un personaje marginal a la categoría

[49] Para una visión sintética del teatro y la revolución cubana, ver Boudet, 1988

de héroe y arquetipo, en una estructura de oráculos, coros y epifanía" (1988, 24). Agrega: "La construcción de la pieza es impecable su fuerza trágica, magistral. Felipe construye en su teatro una galería de personajes humildes, marginados de la buena sociedad, pero que se ofrecen como contrapartida al mundo oficial y 'decente' al que superan ampliamente" (1988, 24).

La cuestión de la identidad se pone de manifiesto en México en varias producciones, especialmente en *El color de nuestra piel* (1952), de Celestino Gorostiza (1904-1967). Gorostiza ya se había iniciado en la dramaturgia participando en la organización del Teatro de Ulises (1927) y el Teatro de Orientación (1932). Hacia los años cincuenta tenía prestigio como intelectual, académico y administrador. *El color de nuestra piel*, aunque técnicamente carece de originalidad y utiliza muchos elementos melodramáticos y falsas pistas, ha sido destacado como un hito significativo en la cultura mexicana al poner en escena un tema de gran trascendencia social: los prejuicios sociales basados en el color de la piel, la valoración del "blanco" y el menosprecio por lo mestizo. El tema central se actualiza como conflicto en el interior de la familia de Ricardo Torres Flores, burgués acomodado. El mensaje apunta hacia la identidad del ser mexicano y los prejuicios étnicos que conlleva el discurso dominante. Un sector de la sociedad mexicana rechaza a los individuos con rasgos asociables a lo indígena y descalifica a la cultura nacional. A la vez, se destaca el aprovechamiento sexual de los patrones con respecto a las criadas de ascendencia indígena. El desenlace muestra que el culpable del hecho catastrófico ha sido, precisamente, el de la piel más clara dentro de la familia, que, por esta razón, era el hijo predilecto del padre. Sin embargo, se muestra que el extranjero es, realmente, el último y verdadero culpable. El mensaje final es la superación del prejuicio étnico y del color de la piel como criterio valorativo por parte de Ricardo Torres Flores, el que naturalmente simboliza a toda la sociedad mexicana.

Para algunos dramaturgos, la cuestión de la identidad nacional está en íntima relación con la relectura de la historia. Son numerosos los autores que adoptan esta perspectiva.

2.4. La reivindicación de la mujer

Dentro de los cuestionamientos a la sociedad en el teatro del período es importante apuntar la emergencia y el reconocimiento

de dramaturgas que, de modo implícito o explícito, hacen evidente la insatisfactoria condición de la mujer en la sociedad actual. La modalidad en que se lleva a cabo es, sin embargo, muy diferente del discurso de la mujer en el teatro en el período siguiente. En la mayor parte de los casos, no hay una conciencia feminista ni expreso cuestionamiento del sistema patriarcal, tampoco se buscan formas de expresión diferentes de las asociadas al discurso de la tradición, que se considera como patriarcal. Una excepción en este sentido la constituye Rosario Castellanos, especialmente en *El eterno femenino* (1975), cuya posición fue reforzada por su poesía y ensayos.

Ya hemos observado, por ejemplo, que Isidora Aguirre se inserta dentro de los discursos de la protesta social y veremos en secciones posteriores cómo Griselda Gambaro —quien no se siente inclinada a ser calificada como feminista— es un ejemplo clave de la denuncia de los sistemas dictatoriales.

En México se destaca Luisa Josefina Hernández (1925), quien en *Los frutos caídos* (1955) presenta la situación de la mujer en relación con los problemas de la sociedad provinciana. La misma dramaturga, en *Los huéspedes reales* (1955), se vale de técnicas del realismo para dramatizar el complejo de Electra mediante la escenificación y la delineación de los personajes, tomando como referencia el mundo de la clase media mexicana. Elena Garro (1920-1998) utiliza los sectores medios como núcleo de sus textos. Se ha puesto en escena con frecuencia *Un hogar sólido* (1958), en el cual se representa una reunión de familia. Lo sorprendente es entender que esta reunión se lleva a cabo en el panteón familiar, donde los personajes ya fallecidos, hablan con gran naturalidad sobre sí mismos y los otros miembros de la familia.[50]

María Asunción Requena (1916-1986), en Chile, maneja el discurso que no busca la calificación de feminista, sin embargo, en varios de sus textos enfatiza la condición de la mujer. Destacó la presencia de la mujer dentro de la cultura y la historia del país en *El camino más largo* (1958), drama basado en la vida de Ernestina Pérez, primera mujer que decidió estudiar medicina en el país. Un discurso más reivindicatorio se advierte en *Chiloé, cielos cubiertos* (1971), cuyos personajes principales son las mujeres en la isla de

[50] Sobre la biografía de Elena Garro, ver el hermosísimo libro ilustrado de Patricia Rosas Lopátegui. Incluye una bibliografía muy completa.

Chiloé al ser abandonadas periódicamente por los hombres que salen en busca de trabajo a otras regiones del país. El texto muestra la capacidad de las mujeres para organizarse y sobrevivir en un espacio hostil. Aunque este texto ha sido interpretado con frecuencia como "folclórico", al incorporar muchos mitos chilotes, creemos que su significado original está en la capacidad de la mujer que, con su dedicación, permite llevar a cabo uno de los ideales de la Democracia Cristiana en los años sesenta: el colectivismo como instrumento de poder popular. Este texto fue repuesto en 1989, en condiciones históricas del todo diferentes y nuevamente obtuvo un gran éxito de público. Las razones para el éxito esta vez, sin embargo, fueron distintas. El énfasis estuvo menos en la condición social del abandono de Chiloé que en su representación como espacio de magia y folclore. Una de las transformaciones políticas significativa para una nueva lectura del texto es el proceso de regionalización nacional posterior a 1975, el cual condujo a que muchas regiones del país fuesen publicitadas en televisión a través de sus rasgos diferenciadores, especialmente destacando sus canciones y bailes folclóricos. De este modo, el público santiaguino vio en televisión los bailes y canciones de Chiloé. Es decir, el público potencial estaba sensibilizado para recibir un *Chiloé, cielos cubiertos* más folclorizado que en los años setenta. Por otra parte, la empresa productora utilizó los procedimientos del nuevo espíritu comercial del país: la publicidad masiva y la comercialización (ver Villegas, 1995[b]).

2.5. Los discursos teatrales de "vanguardia"

Durante la vigencia del subsistema, la mayor parte de las innovaciones teatrales se vinculan con los códigos dominantes en el teatro hegemónico europeo de la época y su impacto en los discursos teatrales latinoamericanos. Esta utilización de códigos asociables con las "escuelas" europeas, sin embargo, no anula la significación social de los textos.

Una de estas tendencias fue el llamado "teatro del absurdo". Algunos estudiosos caracterizan el teatro del absurdo en América Latina con rasgos que incluyen más que una imagen del mundo asociada con "lo absurdo". Daniel Zalacaín, por ejemplo, afirma que "los dramaturgos absurdistas hispanoamericanos recurren con más frecuencia a dos recursos: la estructura circular y el teatro dentro del teatro" (188). Apunta también que "se valen de la violencia como

medio de revelar su disposición crítica y crear conciencia en el público" (188). Agrega: "se destruye el lenguaje convencional, el proceso argumental cronológico y racional y la ilusión verista; se violenta la realidad creando infrarrealidades; el personaje deja de ser heroico y se reduce a antihéroe grotesco, anónimo. Se le deshumaniza para convertirlo en títere irrisorio" (189). "En fin es un teatro en rebelión total en el que la violencia se desplaza a todos los espacios y dimensiones dramáticos" (189).

Dentro de esta tendencia se distingue a Agustín Cuzzani (Argentina, 1924-1978), quien es considerado por muchos como un típico representante del teatro del absurdo. Cuzzani es uno los dramaturgos argentinos del período más traducido a diferentes idiomas y cuyas obras más se han representado. Dos de ellas han sido comentadas con frecuencia: *El centroforward murió al amanecer* (1953) y *Sempronio* (1958). El tema de la primera , a juicio de Bravo Elizondo, es: "Únicamente la libertad justifica la existencia y felicidad del ser humano en la tierra. Otras ideas del complejo temático son la explotación del individuo en nombre de una institución, la sumisión del arte y la ciencia a los intereses personales y no comunitarios" (1975: 121). El argumento de *Sempronio* se funda en la situación "absurda" de Sempronio —jubilado y filatelista— que adquiere un poder radioactivo al pegar estampillas que le han llegado de Hiroshima y Nagasaki. Se transforma en una pila de energía y en el barrio le conectan planchas, radios, etc. Siente su vida realizada. Las autoridades, al saber de esta fuente de energía, comprenden la posibilidad de pérdidas económicas para las compañías eléctricas. El ejército, a su vez, vislumbra el enorme poder a su alcance. Esta conciencia les hace esforzarse por secuestrar o adquirir a Sempronio como fuente de energía atómica. Mientras está encerrado, pierde su poder. Le devuelven a la casa, donde recupera su fuente de energía. El enorme poder atómico, destructor, en el caso de Sempronio se transforma en un poder de bienestar colectivo cuando está al servicio del pueblo. La situación "absurda" está al servicio de la crítica y la denuncia social: la avaricia económica de las grandes compañías y la ambición del ejército, quienes, movidos por sus propios intereses, carecen de toda preocupación por los sectores populares. El texto evidencia que el poder atómico en sí no es el mundo del mal sino de quienes lo aprovechan. A nivel personal, la energía funciona cuando Sempronio es feliz y es feliz cuando su vida tiene sentido

colaborando con el barrio, representativo del pueblo. *Sempronio* se hace eco de la preocupación de la época por la irradiación atómica, pero dirigida hacia la potencial transformación de la sociedad. Representa el triunfo del pueblo: "Todo el poder de las ciencias, en manos del pueblo, se transforma en una fuerza única, enorme, que se llama amor. Y así se pone fin al reinado milenario de la opresión" (Suárez Radillo: 1975, 151).

Una de las obras sobresalientes del teatro del absurdo en América Latina es *La noche de los asesinos* (1963) de José Triana (Cuba, 1931). Le fue otorgado el Premio de Teatro Casa de las Américas (1965). Se organiza en dos actos con tres personajes: Lalo, Cuca y Beba, quienes, sin embargo, actúan una serie de otros personajes, ya que asumen distintas personalidades, especialmente las del padre, la madre y caracteres relacionados con la familia. El texto configura un mundo familiar en el cual domina la violencia y la tiranía de los padres sobre los hijos con una serie de justificaciones basadas en el amor y el bienestar. Se han propuesto varias lecturas, las que van desde la denuncia del nuevo régimen cubano hasta la representación de la sociedad cubana pre-revolucionaria y las condiciones reales de la familia burguesa.

Otro texto ejemplar de utilización de procedimientos del absurdo es *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz (1930), estrenada en Santiago en mayo de 1961. Aquí el énfasis está en la imposibilidad de comunicación y el lenguaje sirve como instrumento de la misma. Juan Andrés Piña la describe: "la pareja de Ella y Él, un acomodado matrimonio de clase media, sólo consigue relacionarse a través de un juego retórico y enloquecedor, donde se mezclan la ruptura del lenguaje, la parodia social, la violencia, la alienación de los medios de comunicación y la agresión mutua" (82). Por la importancia de este texto, Jorge Díaz ha tendido a ser calificado dentro del absurdo, pero es preciso recordar que ya en los años sesenta producía una diversidad de textos, lo que se ha incrementado a lo largo de su carrera de dramaturgo. En *Topografía de un desnudo* (1967), por ejemplo, se enfrenta al tema de los marginados sociales, su posibilidad de organización y el poder que ésta le da. Jorge Díaz cambió su modalidad y su énfasis en obras posteriores, algunas producidas, durante su exilio en España. El golpe militar de 1963, que puso término al gobierno de la Unidad Popular en Chile, lo llevó a escribir varios textos con una fuerte crítica a los sistemas sociales

dictatoriales. En *Dicen que la distancia es el olvido* (1987), por ejemplo, se centra y enfatiza los efectos psicológicos y físicos de la tortura. En la actualidad (2004), Jorge Díaz sigue escribiendo textos que incorporan temas y técnicas teatrales de avanzada. Es uno de los autores más representados en Chile.[51]

Otra dimensión de la vanguardia se manifiesta en el "teatro pánico", cuyo practicante más conocido fue Alejandro Jodorowski (Chile, 1929). El concepto proviene de Fernando Arrabal quien planteó una teoría general del hombre y del teatro pánico. Jodorowski propuso su propia teoría del arte pánico, en la cual integra elementos de Arrabal, del surrealismo, del expresionismo, y del teatro de la crueldad. Incluye aspectos relacionados con la actuación en la que adquieren importancia los mimos, el teatro ritual y el entrenamiento corporal. Su objetivo es subvertir el estado social y el sistema de valores de la burguesía. La teoría del teatro pánico también incluye una de la actuación: "El hombre pánico busca posturas corporales nuevas en la infinita gama de actitudes que puede tomar su cuerpo" (1965, 17). Jodorowski se inició en la práctica de mimos y es autor de piezas teatrales y director de cine. Ha vivido en México, donde se ha representado la mayor parte de sus obras, aunque su influencia ha llegado a otros países.

2.6. Los discursos anti-dictatoriales y denunciadores de las dictaduras

Las dictaduras en América Latina han sido una fuente de referencias de numerosos textos, tanto narrativos, líricos, ensayísticos como teatrales. En el caso de los discursos teatrales de este período, hay una abundante producción denunciadora de la dictadura, en términos generales o en espacios específicos. De este modo, las de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Venezuela han sido referentes de textos teatrales, a veces de modo directo y realista u otras de manera simbólica. Algunos obtuvieron reconocimiento internacional; en otros, su valor estuvo limitado a un espacio geográfico y político.

Aunque son numerosos los textos argentinos, chilenos y uruguayos con el tema de la dictadura, uno de los textos clásicos de denuncia sutil

[51] Sobre su obra y sus éxitos actuales, ver Jorge Díaz, 1996, y los ensayos y libros de Eduardo Guerrero del Río.

de un sistema dictatorial es *El señor Galíndez* (1973), de Eduardo Pavlovsky (Argentina, 1933). El escenario es una sala que, aunque "extraña", no es muy diferente de una sala corriente en una casa u oficina: "Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso" (Lyday/Woodyard: 1983, 157). A la llegada de los personajes, éstos llevan a cabo conversaciones de tipo cotidiano y cada uno evidencia una vida privada y ambiciones personales que no son muy diferentes de otros entes sociales. Al avanzar la acción, sin embargo, el lector o espectador adquiere conciencia de que ésta es una sala de torturas y los personajes son torturadores de oficio. El poder está representado por un personaje ausente —el señor Galíndez— quien se comunica con ellos sólo por teléfono. A juicio de Frank Dauster, el gran éxito internacional de este texto "se debe a la presentación, cuando no denuncia de la tortura institucionalizada dentro de nuestro mundo" (Lyday/Woodyard: 1983, 152).

Como hemos mencionado anteriormente, Griselda Gambaro (Argentina, 1928) ha escrito varias obras en las que el tema central es la denuncia de sistemas autoritarios, tales como *Los siameses* (1965), *El campo* (1967) y *La malasangre* (1981). Pellettieri (1997) la ubica dentro del "absurdo neovanguardista" (191 y ss.). Diana Taylor se refiere a lo que denomina la primera época de Gambaro y afirma que la violencia constituye el núcleo de la producción del período: "Los paradigmas de la persecución utilizados por Gambaro no son claramente políticos en esta primera etapa, sino que más bien facilitan una armazón donde situar la práctica de la represión política argentina en los años sesenta con el fin de examinar tanto la necesidad de fratricidio como su proceso" (1989[b], 11-12).

Un ejemplo del período es *Los siameses*, en el cual construye una sociedad centrada en la relación de dos hermanos, sustentada en la violencia y la cruel explotación mutua. La relación entre los hermanos puede considerarse el microcosmos de Argentina y las sociedades con regímenes autoritarios. El mundo está cargado de sospechas, amenazas silenciosas, temor tanto de los actos de los otros como de las autoridades, representadas en la policía. Son sociedades fundadas en la relación víctima (Ignacio) y victimario (Lorenzo), aunque las categorías son desplazables de unos a otros individuos, de modo que la víctima puede pasar a ser victimario.

Una parodia del poder, con tono diferente a los textos anteriores, es *La nona* (1967), de Roberto Cossa, una de cuyas lecturas puede

ser la familia como microcosmos de la sociedad argentina. Se centra en una familia en la cual la abuela devora todo los alimentos de la casa y, progresivamente, se destruye a la familia como grupo social y a los individuos en la necesidad de satisfacer su apetito insaciable. Roberto Cossa (1934) es uno de los dramaturgos argentinos de más éxito nacional e internacional. Algunas de sus obras de éxito son: *La pata de la sota* (1967), *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981), *Yepeto* (1987). En todas ellas, Cossa configura una sociedad argentina, con énfasis en los sectores medios, en constante crisis de valores.

Roberto Athayde (Brasil, 1949) ha tenido un enorme éxito internacional con *Apareceu a Margarida* (1973), conocida también como *Señorita Margarita* o *Miss Margarita*. El texto tiene una protagonista, la profesora Margarita, quien utiliza al público como si fuese un grupo de estudiantes, con quienes establece una relación sadomasoquista. El texto es una fuerte denuncia de la dictadura del poder político, del sistema educacional y de la sociedad que permite tal ejercicio del poder.

Una dimensión impresionante del efecto del poder y el autoritarismo sobre los seres humanos se puede ver en *El combate del establo*, de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1933). Dirigente estudiantil y sindical, activo miembro del del Movimiento Tupamaro, Rosencof estuvo preso (1972-1985) durante la dictadura uruguaya. En *El combate del establo* (puesto en escena por primera vez en 1984) muestra a cinco personajes en un establo que es, simbólicamente, una prisión y las consecuencias psicológicas y físicas como efecto del tratamiento y la permanencia. Este proceso los conduce a un estado de animalidad y de reducción del comportamiento humano. En la puesta del grupo Teatro del Mercado (Uruguay, 1996), dirigida por Marcelino Duffau, el escenario realista se transformó en uno simbólico y viceversa: los símbolos producen efectos realistas, como el caso de que la prisión animaliza a los personajes, transformados en vacas, y es tal su transformación que producen leche, como se ve en una escena en la que los personajes son ordeñados.

Uno de los procedimientos reiterados en el período es la utilización de textos clásicos con posibilidad de ser interpretados como intentos de liberación del individuo contra el sistema o el poder autoritario. Este procedimiento se manifiesta en dos orientaciones:

el uso de textos clásicos como referente estructural o temático y la puesta en escena de textos clásicos. Entre los primeros se menciona con frecuencia a *La peste viene de Melos* (1956), de Osvaldo Dragún, y *La muerte no entrará en palacio* (1956), de René Marqués. En la segunda, se seleccionan textos canonizados que, de alguna manera, oponen el individuo al poder institucional o institucionalizado. Los textos clásicos tienden a no ser censurados, ya que su censura puede interpretarse a nivel internacional como ataques a la "cultura".

De este modo, durante los períodos dictatoriales con frecuencia se han representado *Fuenteovejuna*, *Hamlet*, y, especialmente *Antígona*, ya sea en una adaptación del texto de Sófocles o en versiones contemporáneas. Entre éstas se mencionan *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal, *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (1990) y *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (1936). En todas, Antígona representa la defensora de la libertad individual y el levantarse contra el poder.

2.7. Teatro histórico

Durante el período, además, hay numerosos textos que buscan reconstruir el pasado y proporcionar otra lectura de episodios incluidos en las historias oficiales de los distintos países. Fenómeno que se intensificó, especialmente, alrededor de 1992. Como en el período anterior, se trata de otra interpretación de "hechos históricos".

En Cuba, uno de los dramaturgos más prolíficos y de gran participación en la vida teatral cubana, escribió varios textos, dirigió grupos teatrales y se ha destacado como director —Abelardo Estorino— escribió y dirigó varias obras históricas. Una de las más conocidas es *Vagos rumores*. Fue dirigida por el mismo Abelardo Estorino en la puesta por la Compañía Teatral Hubert de Blanck. Su interés viene tanto de la historia contada y su significación como de los procedimientos empleados en la comunicación del mensaje. Aunque indiscutiblemente el texto reconstruye una instancia de la historia de Cuba en el siglo XIX, el imaginario social y las fuerzas sociales que revela corresponden a una significación actual. Aunque puede entenderse como la representación de la vida atormentada y conflictiva del poeta de Matanzas, Jacinto Milanés, el tema básico es la representación del poeta en una sociedad que pone limitaciones a su expresión. En la puesta en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1995), se unía una excelente actuación. El punto clave de

los actores fue su versatilidad y su capacidad para representar varios personajes dentro del mismo texto y su habilidad para cambiar de uno a otro. La actriz —Adria Santana— estuvo extraordinaria haciendo el papel de varias mujeres en la vida del poeta Jacinto Milanés, con enormes diferencias en los rasgos de los personajes: la madre, la hermana, la amante.

Otro ejemplo es el de Roberto Ramos (Puerto Rico, 1959) quien en *Revolución en el infierno* (1982) propone una nueva lectura de los sucesos conocidos como la Masacre de Ponce, ocurrida entre el 19 y 27 de marzo de 1937, en las ciudades de Mayaguez y Ponce, Puerto Rico.

2.8. Teatro documento

Durante el período se desarrolló lo que ha sido denominado literatura documental. En cuanto al teatro, el dramaturgo que más se asocia con la tendencia es Vicente Leñero (1933). Su obra es variada y consideraremos algunas de sus obras históricas en el período de la posmodernidad. Leñero utilizó las teorías del teatro documental alemán de la década de los sesenta, sobre todo de Peter Weiss, al escribir *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970) y *El juicio* (1972).[52] En estas piezas manifiesta, explícita e implícitamente, la influencia del teatro documental mediante la demostración de datos verídicos que seleccionó y amalgamó con el fin de desarrollar temas sociales y políticos y crear mundos con un sentido estético. También emplea la técnica de exponer acontecimientos reales en términos "objetivos" mediante un modo dialéctico para motivar al público a tomar una posición crítica sobre lo representado. En *Pueblo rechazado*, Leñero dramatiza el caso del padre Gregorio Lemercier, que estuvo en conflicto con el Vaticano al intentar introducir el psicoanálisis entre los sacerdotes para que ellos lograran expresar sus frustraciones reprimidas que, tal vez, afectaban negativamente su vocación religiosa. En *Compañero* destaca sucesos revolucionarios del Che Guevara. En *El juicio* dramatiza hechos relacionados con el veredicto jurídico sobre los culpables del asesinato del presidente mexicano, Alvaro Obregón. La denuncia de la corrupción del poder político y la prensa en México la lleva a cabo en *Nadie sabe nada* (1989).

[52] Sobre "teatro documento" y Vicente Leñero, ver David W. Foster, 1984.

2.9. La representación de los sectores socialmente marginados en los discursos teatrales hegemónicos

La emergencia de sectores sociales marginales en la vida política y social de este período histórico, y la importancia que ellos adquieren para todos los grupos aspirantes al poder político y económico, da origen a una extraordinaria incorporación de personajes de los sectores marginales en los textos de los sectores medios y producciones teatrales en las cuales los personajes de la marginalidad social adquieren dimensión de protagonistas.

En una, el lumpen aparece como amenaza de la burguesía, como puede advertirse en *Los invasores* y *Flores de papel*, de Egon Wolff (Chile, 1926). Estas dos piezas, con frecuencia, han sido leídas como indicios de la preocupación de la burguesía nacional por el surgimiento de sectores marginales. El mundo construido es el de los sectores medios, pero se muestra su potencial conflictividad con el de la marginalidad. Los dos textos hay que verlos como construcción de un imaginario social en íntima relación con los problemas específicos del país.

En *Los invasores* (1963) se trata de la alta burguesía económica, cuyo egoísmo personal y comportamiento da origen a la protesta del representante del sector obrero convertido en marginal. La solución al mal social se funda en la transformación moral del individuo capitalista, no necesariamente en la eliminación del capital como sistema de producción. El conflicto dramático surge cuando la casa de un representante de la alta burguesía (Meyer) es invadida por habitantes del "otro lado del río". El conflicto se resuelve cuando Meyer evidencia sus remordimientos por sus "crímenes sociales", y va permitiendo el triunfo del lumpen. Al término del drama, Meyer descubre que la historia representada ha sido una pesadilla. La última escena, sin embargo, reintroduce el motivo del vidrio roto y la mano que aparece, indicio de que ahora la invasión va a comenzar en el plano real.

El antagonismo social es construido a nivel individual en *Flores de papel* (1968). Eva, mujer de la burguesía, soltera, que vive sola, acepta en su departamento al Merluza, hombre del sector marginal, quien progresivamente se apodera de la casa, destruye los objetos de la misma y se apropia de la voluntad de Eva. La mujer es progresivamente anulada en su voluntad y la casa es destruida.

Aunque son varios los niveles de lectura posibles, como ha demostrado Varela (1987), uno muy evidente es la representatividad de clases sociales y la aniquilación de la burguesía por los sectores del lumpen (ver Varela, 1987).

Frente a la esperanza social involucrada en la emergencia de los sectores marginales que conllevan textos de dramaturgos de izquierda, los dos textos de Wolff parecen ser un llamado de alerta a la posibilidad de la destrucción de la burguesía. Ambos textos constituyen tomas de posición con respecto a la situación chilena del momento. En la década del sesenta (1963-1970) Chile experimentó una fuerte conflictividad interna, como manifestación de las tensiones generales, frente a los proyectos socialistas, demócrata cristianos y de ultra-izquierda que proponían transformaciones sustanciales de las condiciones sociales y políticas. Esta conflictividad de propuestas —con el trasfondo de la Revolución Cubana— intensificó las tensiones sociales y los sectores marginales —que hasta el momento habían participado poco en la vida nacional— adquirieron una enorme importancia política.

Otra modalidad es la que hemos sugerido al comentar *Los papeleros*, de Isidora Aguirre: el lumpen aparece como esperanza de la transformación social. Sólo a través de la organización, los grupos marginales pueden imponerse a los sectores dominantes y llevar a cabo la transformación social.

Una tercera opción es la de configurar el lumpen como espacio arcádico, en el cual existen las raíces de la naturalidad y la fuerza del pueblo para la renovación social. *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, denuncia la corrupción política y moral de los poderes públicos, el sector policial, la venalidad del periodismo, la explotación de la pobreza. El espacio del lumpen aparece como un espacio marginal idealizado. El protagonista, sin embargo, es una especie de filósofo, en el fondo "bueno", que perdió su lugar en la burguesía y se refugió en el espacio del lumpen. Situación que se elabora en varios textos chilenos de la época: la fascinación por la marginalidad y el abandono de la burguesía.

Una variante valiosa es la representación de sectores marginales con el evidente objetivo de llamar la atención de los sectores medios sobre sus condiciones de injusticia. Tal es el caso de varios textos de María Asunción Requena, quien incluyó a los indios alacalufes, sector social y geográfico poco representado en la dramaturgia chilena. En

su representación es menos evidente la connotación política del mensaje, por cuanto se centra en la necesidad de mejorar la condición social en que se encuentran. Un buen ejemplo en este sentido es el de *Ayayema* (1964), que toma como asunto dramático la casi legendaria experiencia del alacalufe Lautaro Wellington, quien después de educarse en Santiago regresó al mundo de los canales patagónicos donde encontró la muerte. El tema es la desaparición de las culturas aborígenes y los aborígenes mismos, su explotación por parte de los colonos y las fuerzas del orden. La acción acontece en Puerto Edén. La crítica social no se sustenta en una ideología determinada o fácilmente relacionable con un partido en la conflictivad política de la época. Más bien, parece aludir a la despreocupación de todos los gobernantes nacionales por estos sectores sociales. Aún más, podría entenderse que las buenas intenciones de los gobiernos se ven anuladas por los intereses egoístas de unos pocos. Sus obras con el tema del sur de Chile pueden ser leídas como la necesidad de incorporar a la vida nacional a grupos culturales marginados. También cuestionó los mitos nacionales, sin fronteras ideológicas, especialmente con *Homo Chilensis* (1972), divertida comedia nacional en que satirizó los códigos de la masculinidad.

2.10. Teatro de creación colectiva

El movimiento teatral transnacional más importante del período en América Latina fue el de la "creación colectiva".[53] Sus principios teatrales y algunas de sus obras representativas tuvieron un enorme impacto en todos los países y son indispensables puntos de referencia en las discusiones entre los productores teatrales. A juicio de Geirola "implicó la modelización de las prácticas teatrales de innumerables grupos dentro y fuera de América Latina a la vez que estructuró parte de las prácticas educativas teatrales en muchas escuelas de formación del actor" (2000, 242). De acuerdo con Fernando Duque Mesa (2004, 34), la creación colectiva se inicia en 1972 en el Teatro La Candelaria y el primer espectáculo *Nosotros los comunes*, estrenada el 16 de marzo.

[53] Una importante discusión sobre la "creación colectiva" como concepto y como práctica es la de Geirola: 2000, 242-248.

Se considera a Enrique Buenaventura y a Santiago García como los principales teóricos del movimiento.[54] En general, es considerado como un "método" de producción teatral, que implica una concepción y función del teatro, un modo de "creación" del texto, un proceso de producción del espectáculo y unas relaciones de intercambio con el público.

García apunta que "la mayoría de los grupos en la actualidad están vinculados al proceso de liberación de nuestros pueblos. Es decir, por su mayor grado de compromiso con una convulsiva situación política y social" (1944, 18). Observa, sin embargo, que la tarea implica una adquisición de conciencia, individual y colectiva, de la situación histórica.

Los principios básicos corresponden a la ideología del momento: el rechazo del individualismo y la proclamación de la colectividad social y el servicio a esta colectividad como función y valor positivo del ser humano. De este modo, se tendió a rechazar la "creación" individual y se proclamó que lo mejor del individuo surge en la colaboración colectiva. Los textos deberían poner de manifiesto las inquietudes de la colectividad "popular" y contribuir al advenimiento de la sociedad socialista. Santiago García resume su experiencia señalando: "La práctica de la creación colectiva le ha permitido a nuestro grupo comprender con más amplitud la enorme importancia de saber relacionar la praxis artística con la praxis política, nos ha acercado cada vez más al proletariado y nos ha enseñado a vibrar al unísono con la fuerza de una clase cuya potencialidad empieza a germinar en nuestro país" (48).

Aunque el planteamiento era, en principio, latinoamericanista y buscaba aproximarse a los sectores populares, sus raíces teóricas e históricas fueron fundamentalmente de la alta cultura de Occidente. Junto a la función concientizadora y revolucionaria se partía de la existencia de valores estéticos transnacionales representados por los "grandes textos" de Occidente. En cuanto a instrumento modelizador del mundo, la principal fuente es el pensamiento estructuralista, aplicado tanto a la sociedad como a los textos y espectáculos. Con

[54] Un excelente resumen de la historia de la creación colectiva centrada en Buenaventura y sus planteamientos es el de Beatriz Rizk (1991). Incluye una completa bibliografía de sus ensayos teóricos. Ver, además, Francisco Garzón Céspedes.

frecuencia, el discurso teórico dominante tanto en Enrique Buenaventura como en Santiago García fue el estructuralismo. En cuanto a prácticas teatrales, el modelo inicial fue Brecht.

Buenaventura y García coinciden en reconocer que sus primeros textos escenificados fueron los clásicos porque, con respecto a la "creación del texto", una de las principales dificultades iniciales fue la ausencia de textos de valor en América Latina. Por lo tanto, se comenzó adaptando o transformando a los clásicos. Sólo posteriormente se produjeron textos originales, generalmente elaborados por los integrantes del grupo. En éstos, se desplazó al autor individual y, por medio del proceso creador de algunos representantes del grupo, se elaboraba un texto inicial, sobre el cual trabajaban los actores para obtener el texto final. La sustitución del autor individual por un autor "colectivo" no se mantuvo como requisito, ya que en todos los grupos hubo obras de autor, aunque éstas solían experimentar grandes cambios en el proceso de la puesta por influencia de los actores u otros miembros del grupo. En esta metodología, adquirió importancia el actor, de la que, generalmente, carecía en el "teatro de autor". Beatriz Rizk (1991) siguiendo los escritos de Buenaventura, establece varias etapas en el "método". Gerardo Luzuriaga (1986) hizo lo mismo con los planteamientos de Santiago García.

Una excelente síntesis del proceso es la de Delfina Guzmán y Nissim Sharim, miembros fundadores del Ictus, en Chile, y practicantes de la modalidad:

> La característica más relevante de la creación colectiva teatral es la simultaneidad y sincronización con que se desarrolla el proceso de exploración y el de producción artística. Esta simultaneidad se descubre cuando, a raíz de la necesidad de estructurar un espectáculo, el colectivo teatral interviene en su gestación a través de la improvisación: se improvisan situaciones, atributos de personajes, relaciones, etc. La improvisación es la herramienta fundamental de la creación colectiva; permite el acceso casi sin restricciones del colectivo en ambas fases esenciales del proceso de creación y pone en evidencia la necesidad de su funcionamiento simultáneo (101).

Creemos que, sin considerar los espectáculos individuales, la mayor contribución de la "creación colectiva" estuvo en el plano del

desplazamiento del "teatro de texto" o "teatro de autor" por un tipo de texto elaborado por el conjunto del grupo teatral y en el cual el componente actoral cumple una función relevante. El actor, en vez de ser la encarnación corporal de personajes "creados" o "imaginados" por un autor, pasó a ser un contribuyente determinante en cuanto su experiencia personal y corporal, potencializadas en los ensayos, se actualizó en los personajes, la trama y el espacio escénico. Para ello, fue necesario un nuevo tipo de entrenamiento y un nuevo modo de dirección teatral. Aunque no desapareció el director, éste no cumple la función dominante que tenía en el teatro anterior.

La búsqueda de participación de los sectores populares, incluso en la creación de los textos, se manifestó, entre otros rasgos, en la invitación al diálogo con el público después de la función y considerar sus observaciones y preguntas como potenciales materiales para la re-elaboración del texto.

El planteamiento inicial, además, determinó diferentes condiciones de la producción teatral.

2.11. Los grupos de la creación colectiva

Esta tendencia, entre otros factores, motivó la organización de numerosos grupos teatrales que, con frecuencia, bajo la dirección de un "maestro" desarrollaron obras creadas por el propio grupo, estableciendo modalidades temáticas y técnicas como definitorias del grupo.

Dentro de los numerosos grupos de esta tendencia, se destacan el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, La Candelaria, Colombia, bajo la dirección de Santiago García, Teatro Escambray en Cuba, y Yuyachkani del Perú.

La sala del Teatro La Candelaria se inaugura en 1969 con la puesta en escena de *La buena alma de Se-Chuan* de Bertolt Brecht, con la dirección de Santiago García, quien tenía una larga experiencia como director teatral y hombre teatro desde 1954.[55] Ha contado como colaboradora constante a Patricia Ariza.[56]

---

[55] Para los planteamientos teóricos de Santiago García, ver García,1994, Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada Prada, 2004.

[56] Para una detallada descripción y cronología de los textos de Santiago García y de las puestas del Teatro La Candelaria, ver Fernando Duque Mesa (2004, 20-54).

Una de las obras más representativas del grupo es *Guadalupe años sin cuenta* (1975), Premio Casa de las Américas 1976. El tema es la historia de Guadalupe Salcedo y la revuelta de 1959. Con la colaboración del escritor Arturo Alape, quien tenía cintas en la que un combatiente con Guadalupe Salcedo narraba la historia, la investigación en periódicos, documentos y visitas a los lugares mencionados, los miembros del grupo reconstruyeron lo sucedido hacia los años cincuenta. García describe lo "que aconteció en los años cincuenta, no era lo que nos interesaba contar, sino lo que en ese momento estaba pasando en nuestro país, y es la historia del engaño de la politiquería sobre la realidad, el 'tumbo' que hay entre lo que se presenta como realidad y lo que es la realidad, es decir, la distorsión que logra hacer el que tiene el poder..." (Duque Mesa, 302).

Luego siguieron otras obras, entre las que se destacan *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977). En los años noventa, con el mismo proceso de creación colectiva, ha producido varios espectáculos de gran éxito y resonancia internacional. Entre ellos *El Quijote* (1999) y *En la raya* (1992), sobre la que hablaremos en otro apartado. Su último espectáculo (2004) es *Nayra (La memoria)*, que es una impresionante puesta en escena de ritos y mitos populares, en un escenario octagonal, con diversos hitos centrados en creencias populares. La fábula es difícil de seguir para el espectador que se siente atraído por varias acciones y por la falta de un argumento de clara percepción.

En Cuba, el grupo más citado con respecto a la creación colectiva y cuyos planteamientos sirvieron de modelo a muchos grupos en América Latina fue el GrupoTeatro Escambray, formado en 1968, con la dirección de Sergio Corrieri. Ell nuevo grupo se creó con el objetivo de desarrollar un trabajo estrechamente vinculado a las comunidades de la zona montañosa del Escambray. En la descripción de propósitos, Rosa Ileana Boudet apunta:

> El proyecto teatral se insertaba dentro de un plan de desarrollo acelerado, la escena declaraba su capacidad de servicio y de voluntad de respuesta. El Grupo Teatro Escambray centraba su atención en la dialéctica escena-público y se dirigía al nuevo espectador sin paternalismo. Quería encontrar en éste la fuente de inspiración de una imagen que le devolvería después,

> enriquecida, para emprender un permanente diálogo. No definían un estilo ni formulaban recetas (1988, 32-33).

En la experiencia del Escambray, a lo largo de los años, han participado numerosa gente de teatro cubana.

Otro grupo importante es Yuyachkani, del Perú. Fue fundado en 1971 por Miguel Rubio y Teresa Ralli (Perú), y es considerado uno de los más importantes grupos teatrales independientes. Desde sus comienzos se advirtió su compromiso político y su énfasis en incorporar el mundo andino en sus representaciones, tanto en cuanto temática y problemática como en sus teatralidades y elementos culturales. De este modo, incluyeron elementos de fiestas y tradiciones espectaculares indígenas, como danzas y máscaras. Dentro de un concepto de identidad nacional peruana como integración de culturas regionales ha cuestionado el sistema social peruano y latinoamericano. En un comienzo, partiendo de los principios teatrales y estéticos de Bertolt Brecht e integrándolos con principios actorales de la antropología teatral, produjo espectáculos de gran impacto. El grupo, sin embargo, no se quedó en la modalidad estética de sus inicios y desarrolló formas teatrales que se inscriben dentro de formas actualizadas y legitimadas de teatro de protesta social.[57]

En una de sus primeras obras, *Allpa Rayku* (1978), la denuncia es expresa y se centra en la explotación de los campesinos; los personajes son estereotipos de sectores sociales. Su estética era básicamente brechtiana. El espectáculo incorporó máscaras, canciones y bailes.[58]

En *Los músicos ambulantes* (1983) el mensaje es la necesidad de los distintos sectores sociales marginados de unirse para sobrevivir en la sociedad peruana del momento. Los personajes se caracterizan por su identidad étnica y su actividad laboral. Los personajes centrales tratan de sobrevivir individualmente, pero fracasan. La técnica es una variante de la descrita anteriormente —máscaras, canciones, bailes tradicionales—, pero con un tono de alegría y entusiasmo que transforma el espectáculo en una fiesta.

---

[57] Una excelente visión de los grupos teatrales, especialmente, populares en Perú, puede verse en Ramos-García, 2001.

[58] Sobre el uso de la máscaras por el grupo, ver Bell, 1999.

Probablemente, ha sido el espectáculo de mayor éxito del grupo. Mirado desde la perspectiva de hoy, este espectáculo sorprende por la concepción infantilizadora e ingenua del "pueblo" y de sus espectadores potenciales, en cuanto se cuenta y se representa como una fábula infantil, con animales personificados, que hablan como niños. Al espectador se le presenta una condición social y política de enorme trascendencia y tragicidad —la emigración de los campesinos a la ciudad, donde no encuentran trabajo— con un *slogan* de la izquierda latinoamericana de la época —unidos venceremos—. La unión los lleva a formar un grupo folclórico con el cual triunfan.

Una tercera instancia en su producción corresponde al período de la posmodernidad y de la desilusión política de la revolución. Esta aparece representada en *No me toquen ese vals* (1998), en el cual recurre la utilización de elementos musicales, sin la alegría y el optimismo de, por ejemplo, *Los músicos ambulantes*.

3. Discursos teatrales predominantemente para sectores marginales

3.1. El poder como productor de discursos teatrales

Durante este período se producen varios fenómenos significativos dentro de los numerosos discursos dirigidos predominantemente a los sectores marginales. Las condiciones de protesta y los principios de revolución social dan origen a la formación de grupos dirigidos por "enviados" —en algunos casos denominados "monitores"— de instituciones políticas o religiosas a formar grupos de teatro con capacidad de comunicar su mensaje de transformación social. Esta tendencia dio origen a la formación de grupos adheridos a las iglesias y a los sindicatos, cuyo espacio de acción era la población, el barrio o el pueblo. Los grupos teatrales estaban formados por actores y actrices del barrio o pueblo, pero la dirección solía ser de un representante de la institución patrocinadora. Esta relación, aunque permite la autorrepresentación de los sectores populares o poblaciones, generalmente tiende a mediatizar esa representación con los sistemas de valores del "enviado" y su institución.

Este ir hacia los sectores populares también se evidencia, especialmente, después de los años sesenta, por una fuerte participación de las iglesias. A raíz del Concilio Vaticano II (1965) y

el Encuentro de Puebla (1979), sectores de la Iglesia Católica oficial se inclinaron hacia los sectores oprimidos. En algunos países la Iglesia asumió un carácter de líder de las fuerzas opositoras a regímenes autoritarios y principal defensora de los derechos humanos. En el plano de los discursos teatrales, este apoyo a los "sectores populares" se manifestó en numerosas actividades, que iban desde ceder sus espacios para que se organicen grupos teatrales y presenten sus espectáculos hasta el apoyo directo a grupos locales.

La Iglesia Católica, sin embargo, no se ha encontrado sola en esta búsqueda. Otros grupos religiosos se han esforzado en transmitir sus principios a los sectores populares utilizando el teatro como vehículo. Un ejemplo lo constituye el grupo Elenco Teatro Libre del Paraguay, patrocinado y parcialmente financiado por un "consorcio de iglesias europeas".

La publicación del grupo —*Ñande Reko. Cuaderno de Literatura Popular*— indica que se trata de una "Publicación del Programa de Acción Cultural Comunitaria. Misión de Amistad", la que es parte de un "programa nacional" para un nuevo Paraguay. En este programa se enfatizan los sectores marginales —especialmente campesinos e indígenas— en el que se elogia el lenguaje, los mitos y ritos guaraníes. El objetivo, durante la dictadura de Stroessner, era llevar a cabo un programa en que se fusionasen democratización y evangelismo. En el espectáculo *Saso Pyambu. Clamor de Liberación. Una visión histórica del Paraguay* (1989), dirigido por Rudy Torga, la historia representada evidencia un proceso de progresiva destrucción de la cultura guaraní y despojo de la cultura y la dignidad de los descendientes de los primitivos habitantes del Paraguay. Los personajes guaraníes hablan en su lengua y los colonizadores en español. El texto representa la historia de Paraguay desde los tiempos precolombinos hasta el presente. El espacio guaraní originario es visto como paradisíaco. En el presente, los descendientes de los guaraníes se ven limitados a espacios marginales degradados, han perdido su cultura y sólo vagamente recuerdan algunos antiguos mitos. Son víctimas tanto de la degradación cultural y personal como del sistema político y económico. Dentro de la pluralidad potencial de fuerzas capaces de contribuir a este fenómeno, no se menciona a la iglesia y su proselitismo e imposición religiosa. La visión de la cultura guaraní está impregnada de nostalgia e idealización.

En la práctica no se trata de una autorrepresentación de los sectores indígenas sino de la representación de esta cultura desde la perspectiva de una iglesia que, por razones políticas y evangélicas, lleva a cabo una construcción mitificada de esa cultura.

3.2. El teatro de calle como instrumento de cambio social

En este proceso de acercarse a los sectores populares, una de las formas que alcanzó mayor desarrollo en el período fue el llamado "teatro de calle", que tiene numerosas formas y se manifiesta, prácticamente en todas las zonas.[59] En general, se trataba de un teatro que buscaba el cambio social y que, con diversos grados, intentó despertar la conciencia de parte de todos los sectores, especialmente los poblacionales y campesinos. La práctica del teatro de calle fue muy variada e incluyó desde el "teatro invisible" realizado en espacios públicos de que hablaba Boal, hasta grupos permanentes que preparaban espectáculos completos y actuaban en espacios públicos —calles, plazas, estadios, etc.— o salas cerradas. Su permanencia como grupo, con pocas excepciones, tendió a ser transitoria y los recursos teatrales coincidieron en la mayor parte de ellos. Lo mismo sucedía con su forma de presentación, para la cual crearon una retórica teatral próxima a los espectáculos circenses. Su objetivo principal en el período fue atraer a las masas, aproximarse a una especie de identificación con los sectores populares. La mayor parte de los participantes de los grupos tenían una sólida preparación profesional, con plena conciencia de las nuevas tendencias actorales y estaban familiarizados con las corrientes actorales europeas.[60] Varios utilizaban recursos semejantes a los del Bread and Puppet, habían recibido influencia de Grotowski y, en los últimos años, de Barba y su teatro antropológico. Un elemento común a muchos de ellos fue la utilización de máscaras, zancos, trajes coloridos y vistosos y técnicas circenses. Las formas practicadas por los grupos son muy variadas, desde textos tradicionales con formas de comunicación propias del teatro de calle hasta escenas breves y presentaciones fugaces en las calles.

---

[59] Para un planteamiento general sobre el tema ver la selección de ensayos de Cruciani y Falletti, 1992.

[60] Como veremos, muchas de estas características, con funciones distintas, siguen en el teatro de calle del período contemporáneo.

Buscaban irradiar su propia experiencia con cursillos, seminarios y participación en festivales populares en los cuales intercambiaban ideas con otros grupos y comunicaban sus experiencias a los sectores poblacionales. Su función concientizadora, con frecuencia, los llevaba a proyectar las preocupaciones de sus espacios de origen hacia los sectores populares, de modo que su mensaje es anti-dictadura, anti-opresión, conciencia feminista y aun conciencia ecológica, según han ido variando las preocupaciones en sus espacios de origen.[61]

Un grupo que puede servir como indicio de las tendencias de teatro de calle es Raíces, de Lima, Perú. Sus planteamientos teóricos y su práctica teatral constituyeron un caso ejemplar que revela aspectos comunes a otros grupos de teatro de calle. Raíces, dirigido por Moisés Santa Cruz, creado en 1982, actuaba predominantemente en sectores populares en el Perú y en otros países (Ecuador, Chile, Colombia), preferentemente, en espacios abiertos, estadios, patios de escuelas, calles, etc.

Con el fin de realizar sus objetivos organizaban talleres de actuación teatral. En ellos, los actores explicaban algunos de sus principios y objetivos. Desde su punto de vista, uno de sus objetivos importantes era hacer investigaciones sobre el trabajo del actor, investigar —como en un laboratorio o una metodología— una forma de hacer teatro. Desde esta perspectiva se consideraban parte de un fuerte movimiento teatral en el Perú en el que la formación del actor era mejor en los grupos teatrales que en las escuelas académicas. En una de sus explicaciones, Gina Beretta, actriz del grupo, consideraba que tres eran los ejes principales de su actividad: la pedagogía teatral, la investigación del trabajo del actor y la difusión a nivel masivo popular con espectáculos fundamentalmente al aire libre. En cuanto al trabajo del actor, su meta era potencializar la expresividad corporal. En cuanto a lo político, dicen, no constituía su meta, aunque no estaba ausente, pero que sólo se podía tener "una presencia política" con un buen trabajo profesional, con un buen teatro.

---

[61] En este último aspecto, son notorias las formas propuestas por Boal, especialmente. Dentro de éstas se destaca lo que denomina "teatro invisible", el que entiende ésta como "la representación de una escena en un ambiente que no sea teatro y delante de personas que no sean espectadores" (1974, 44).

En *Sol y sombra* (1988), el espectáculo comenzaba con un desfile tipo circo en que el grupo recorría el barrio para atraer a los potenciales espectadores. El espectáculo se constituía con varias escenas breves, autónomas, cada una de las cuales seguía una línea claramente perceptible: la opresión por parte de un personaje representativo de un sector social con respecto a otro de otro sector social; la conciencia de la opresión por parte del personaje oprimido, y, finalmente, la reacción y la apertura de la posibilidad de comprensión y encuentro. La visión de mundo común a las varias escenas era mostrar la sociedad constituida por sectores opresores que ejercen la violencia sobre los sectores oprimidos.

Uno de los episodios, en el cual los dos personajes eran un niño y una niña, tenía como protagonista una niña-mujer guitarrista ésta era la víctima de la violencia que ejercía el primero, a través del progresivo quitarle los juguetes. La reacción de la mujer frente al comportamiento arbitrario y explotador del hombre, llevaba finalmente a la armonía y, en el caso del espectáculo, a que ambos jugasen en igualdad de condiciones. La escena en que la mujer triunfa se estructuró como un combate boxístico. Otro de los episodios mostraba a uno de los personajes que se rebelaba y propiciaba la revolución, con carteles y llamados a la revolución. El tono general era festivo, alegre, con predominio de bailes, movimientos corporales, acrobáticos en muchos casos. Con predominio de lenguaje corporal, muchos elementos musicales, los pequeños actos se hacían fácilmente accesibles al público. La utilización de instrumentos musicales de gran efecto sonoro —tambores, batería, la caja peruana, guitarra, trompetas— contribuían a crear un espectáculo enormemente atractivo.[62]

Los fantasistas (1990) fue una agresiva e inquietante interpretación de la historia del Perú. La imaginación, la agresividad, el manejo de los códigos culturales peruanos y de Occidente, la concepción de la historia, la violencia del comportamiento, el dinamismo y el simbolismo de las acciones y los objetos formaban una amalgama que hacían del espectáculo una experiencia impactante y, a la vez, desoladora. Un personaje físicamente enorme —tal vez dos metros y medio de altura, con zancos, con evidentes

[62] Vi este espectáculo en el Festival de Teatro Poblacional, Santiago, Chile, 1989, organizado por Víctor Soto.

símbolos representativos del Perú en su vestimenta— era la madre-padre. Este personaje daba a luz a hijos, representativos de los grupos étnicos de la sociedad peruana: blancos, negros y serranos. Cada uno bailaban y jugaba, manipulado por la figura materna-paterna, quien los utilizaba sucesivamente para mantener oprimido a los otros. A la muerte del padre-madre —de glotonería— los hijos celebraban la libertad y la independencia. Al terminar de la celebración, volvían los conflictos entre ellos y cada uno manifestaba el deseo de que volviese el padre-madre. Lo que efectivamente sucede. El padre-madre trata de seguir con el juego anterior a su muerte y continuar con la manipulación. Usa a uno contra otro nuevamente y los conduce a su destrucción. Finalmente, los hijos superaban sus diferencias y unidos luchaban contra la figura matriarcal-patriarcal.

La representación fue espectacular e impresionante, fascinadora y degradante; a ratos, grotesca, cargada de erotismo en otros. El sarcasmo con respecto a la historia oficial inquietaba por el vislumbre de una aporía histórica. El espectáculo, predominantemente visual y musical, atacaba todos los sentidos y consternaba la conciencia histórica.[63]

4. Las teatralidades sociales, políticas y religiosas

En el subsistema las teatralidades públicas, sociales y políticas, están marcadas por los íconos e imágenes de las tendencias políticas dominantes en Occidente. De modo que muchas de las manifestaciones públicas incluyen los símbolos definidores del antagonismo provisto por la Guerra Fría, con imágenes estereotipadoras de los sectores políticos en conflicto. Dimensión que se intensificó con el triunfo de la Revolución Cubana.

Las teatralidades religiosas, en cambio, experimentaron un cambio fundamental a partir de 1963, fecha en la cual la Iglesia Católica sustituyó el ritual tradicional por uno "popular", abierto hacia los creyentes, con la participación colectiva de éstos. Esta nueva teatralidad conllevó el uso del español en vez del latín, el celebrante vuelto hacia los creyentes y la participación activa de representantes de los creyentes en la celebración de la misa.

En los discursos de la hegemonía cultural continúa la importancia de la tradición visual de Occidente como referencias de las imágenes

[63] Vi el espectáculo en su gira por el sur de California en octubre de 1989.

teatrales, aumentan las imágenes provenientes de los medios de comunicación —el cine, la televisión el *marketing*— y se incorporan, con mayor fuerza y una nueva lectura, las imágenes de las tradiciones populares, aunque con frecuencia se insiste en una dimensión de primitivismo folclórico y folclorizante.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 9
De los discursos teatrales y teatralidades de la posmodernidad y la globalización

1. Visión general

Tanto historiadores como sociólogos y culturólogos coinciden en apuntar que en los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI se han experimentado transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que permiten afirmar que se ha iniciado una nueva época histórica. Estos cambios se refieren a las relaciones sociales, crisis y pérdida de vigencia de algunos proyectos nacionales e internacionales que definieron gran parte del siglo XX e influencia de los nuevos sistemas de comunicación y comercialización. Estos cambios habrían alterado las condiciones económicas y psicológicas de los grupos sociales, sus modos de representación y los lenguajes con que se comunican. Por otra parte, habrían determinado transformaciones en los modos de producción de objetos culturales, en sus sistemas de entrega y recepción, en los contenidos y en los códigos de representación.

A esta condición de las sociedades actuales hay quienes la designan como "posmoderna" y, con frecuencia, utilizan la expresión "globalización" para explicar algunos rasgos económicos y culturales. Aunque, indudablemente, hay una validez relativa en estas designaciones, consideramos que ambos términos explican, desde la hegemonía, algunas de las formas de producción cultural, pero que, al mismo tiempo, dejan fuera significativas modalidades aún

dentro de las culturas hegemónicas. A la vez, tienden a no considerar factores condicionantes específicos en cada espacio cultural, y no conceden importancia relevante a las fuerzas políticas y culturales alternativas que proponen distintos mensajes.

A nivel internacional, desaparecen los rasgos definidores de la Guerra Fría, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas pierde la imagen modelizadora, se descalifica el proyecto marxista como solución de los problemas sociales, se intensifica el poder de las transnacionales y la capacidad de los medios de comunicación masiva para validar imaginarios sociales. En cuanto a la vida política, varios de los sistemas dictatoriales desaparecen. Las economías dirigidas y socializadas tienden a ser sustituidas por la economía de mercado y la libre empresa y se incrementa la presencia de grandes consorcios internacionales. En el plano de las comunicaciones, en la mayor parte de los países se produce una intensificación y diversificación de los canales televisivos dando origen a transformaciones determinantes en las teatralidades dominantes, en los imaginarios colectivos nacionales y las referencias visuales y culturales. Frente al reducido número de canales en cada país de los años sesenta y setenta, con predominio de canales asociados a instituciones nacionales, se produce una "invasión" de canales de cable, con fuerte presencia de canales internacionales, incrementando considerablemente los programas producidos fuera de cada país, incluyendo producciones latinoamericanas y europeas, y dilatando el espacio de las referencias culturales. La influencia de los "gustos" y modos de construcciones de las teatralidades tecnológicas e internacionales se hace evidente en las diversas prácticas visuales, entre las cuales los diversos sistemas de *marketing* impactan la mayor parte de las actividades culturales y la vida cotidiana. José Joaquín Brunner observa que la cultura actual experimenta una fuerte intensificación tanto en la producción de "bienes simbólicos" como en los consumidores de los mismos: "La escuela y sus alumnos; las iglesias y sus fieles; los periódicos y sus lectores; la televisión y su mercado; las universidades y sus clientes: alumnos, industrias, escuelas, asociaciones de profesionales, el Estado, las comunidades académicas nacionales e internacionales. Cada vez más, la esfera de la cultura se ensancha y se hace cargo de nuevos circuitos de producción/transmisión simbólica" (1988, 23).

García Canclini (1996) señala que se establece otro modo de relación entre las culturas hegemónicas y las populares. Se lleva a cabo una dilatación de los sectores sociales que producen teatro, que lo consumen y que tienen acceso a la cultura hegemónica a través, especialmente de la televisión, lo que da origen a distintos modos de producción, consumo, recepción y percepción de los discursos teatrales. Naturalmente, los discursos teatrales forman parte de la "máquina" de producción simbólica y, a la vez, reciben el impacto de estas transformaciones.

Por otra parte, los objetos culturales se conciben como construcciones que no deben necesariamente cumplir una función social. Se magnifica el objeto como objeto en sí. Aspecto que conduce hacia un énfasis en la innovación formal, con el consiguiente predominio de la experimentación, a una búsqueda de nuevos signos teatrales que lleva a una fuerte integración de las artes y otras prácticas visuales en el discurso teatral.

En los países de América Latina, este fenómeno fundamenta la tendencia a disminuir o hacer desaparecer la función social o "política" de los discursos culturales. Por otro lado, sin embargo, la democratización y la expansión de los medios de comunicación abre la cultura a numerosos grupos previamente marginados. Finalmente, en la vida social, en el discurso político y en los discursos dominantes se intensifica el concepto de liberación femenina y se incrementa la importancia de la mujer en el campo de trabajo, la política y la producción de cultura.

Con respecto al teatro, las tendencias teatrales del subsistema anterior no desaparecen, la nuevas hegemonías culturales se insertan en la llamada posmodernidad, la que llega a ser rasgo dominante de la cultura legitimada en los sectores de la "alta cultura".

Las transformaciones se manifiestan especialmente en la irrupción de los discursos antihistóricos o supuestamente ahistóricos y la importancia que se concede a los discursos teatrales feministas y escritos por mujeres. La búsqueda de nuevos lenguajes, a la vez, estimula la utilización de elementos electrónicos y tecnológicos como componentes importantes de la producción teatral. Esta orientación contribuyó a disminuir la importancia de la función del arte estéticamente legitimado como instrumento de cambio social. También se alteran los modos de producción teatral y los sistemas de organización de grupos y compañías teatrales.

2. La despolitización del teatro y la posmodernidad

Una tendencia general del teatro durante el período es la despolitización del discurso. El director teatral argentino, de mucho éxito internacional en los años noventa, Alberto Félix Alberto, por ejemplo, afirma:

> En este momento el teatro político ha perdido fuerza. Pero en su época tuvo mucha repercusión, porque además era lo que los países ricos, o del primer mundo también, exigían de nosotros. Cada vez que uno hacía teatro se cumplía una función, una tarea muy importante. Pero en este momento que llevamos casi una década de democracia, el teatro realista, su discurso, ya no tiene sentido. Hay que buscar nuevas cosas que decir. Esto es lo que está sucediendo en la actualidad. Hay mucha gente que está completamente desconcertada. Los teatros que antes estaban llenos porque hablaban sobre un discurso político, contra los regímenes políticos imperantes, ahora están sin saber qué decir. Si a esto se le agrega el problema de la caída del muro de Berlín y la decepción frente al comunismo, el partido comunista en nuestro país prácticamente se ha desintegrado. Muchísimos factores hacen que todos aquéllos que hacían teatro realista y discursos políticos están completamente desorientados (49).

El teatro político, sin embargo, no ha desaparecido, aunque sí ha cambiado el mensaje y el modo de comunicación del mismo. Para muchos productores, directores y autores el teatro sigue siendo una especie de conciencia social que evidencia injusticias y denuncia las consecuencias de los excesos del poder, tanto político como económico. La diferencia clave con el período anterior, sin embargo, radica en que el mensaje no suele ser tan directo y los códigos teatrales empleados enfatizan una mayor complejidad estructural y participación del espectador en la descodificación del mensaje. El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje.

El teatro político en tiempos de la posmodernidad, con frecuencia, incluye el desencanto.[64] Un ejemplo de esta estrategia es *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Sportivo Teatral (Argentina) dirigida por Ricardo Bartís. En este espectáculo un grupo de revolucionarios reconoce que para llevar a cabo la revolución se requiere de fondos. Esta necesidad los motiva a establecer una especie de prostíbulo, en un subterráneo de Buenos Aires, organizado de acuerdo con las normas del mercado. El tono del espectáculo es de ironía y parodia de conceptos y situaciones que en el subsistema anterior aparecían cargados de heroicidad y dramatismo: la revolución, un acto terrorista.

Por otra parte, se construyen espacios y personajes víctimas del nuevo sistema político y económico. Son numerosos los textos y espectáculos que tienen como núcleo el exilio en los cuales el énfasis está en la condición humana del exilio y no en la proclamación de una ideología de revolución social. Un hermosísimo ejemplo es *Nuestra señora de las nubes*, de Arístides Vargas (1954), puesta en escena por el grupo Malayerba en numerosos espacios teatrales. Este texto presenta a dos personajes —hombre y mujer— que se encuentran en algún lugar fuera de su propia tierra e intercambian experiencias. Este espectáculo es indicio de la condición de los países latinoamericanos, los efectos de la globalización tanto en los individuos como en las colectividades y constituye una parodia del discurso político latinoamericano.

El éxito de *Nuestra señora de las nubes* se debe tanto al tema del exilio y las migraciones como a la excelente actuación de Arístides Vargas y Charo Francés, que hacen los dos protagonistas —Óscar y Bruna—. Proaño-Gómez afirma: "La sugerente variedad de los estilos de actuación llevados a la máxima capacidad expresiva, constituyen una metáfora visual de la situación de los emigrantes sujetos a fuerzas externas a ella" (2001, 59).

La transformación se hace muy evidente al comparar las producciones de grupos muy activos en el período anterior, tales como Yuyachkani o La Candelaria, cuyas actuaciones en los noventa han modificado considerablemente el mensaje y los códigos de comunicación. Aunque en algunos casos el mensaje sigue siendo de

[64] Una sugerente discusión de las modalidades del "nuevo" teatro político es el ensayo de Lola Proaño-Gómez, 2001.

denuncia, los procedimientos lo hacen más sutil, aun a veces críptico, como es el caso de *No me toquen ese vals* y *Antígona* del grupo Yuyachkani. Esto no significa la desaparición total del discurso más abiertamente político y de denuncia específica, aunque tiende a no constituirse en uno de los legitimados estéticamente por el discurso crítico transnacional.

3. De la posmodernidad y la historia

3.1. *Historia y antihistoria*

Una de las modalidades del teatro del período es la tendencia a desconstruir la "historia oficial", cuestionar a los "héroes" y, en muchas ocasiones, parodiar la lectura oficial del pasado. Su función política es socavar los fundamentos de la tradición en que se sustentan los regímenes en el poder. La iconoclastia, sin embargo, no se limita a la historia de los países latinoamericanos. En algunos casos, tiende a socavar los íconos de la cultura hegemónica de Occidente.

Los dramaturgos tienen clara conciencia de las teorías cuestionadoras del discurso histórico. El tema ya había sido presentado por Rodolfo Santana (Venezuela, 1944) en *Barbarroja o nuevo viaje a las regiones equinocciales* (1969). Una línea del texto es la conversación de dos historiadores —Black y White— que escriben y reescriben la historia. La inferencia final es que la historia es una práctica cuyo resultado depende de la visión del mundo y los intereses del intérprete.

Más próxima a la posmodernidad es *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero, en la que Cortés viejo trata de reconstruir la historia, consulta con su "Secretario" y los dos no recuerdan situaciones de episodios que tratan de reconstruir. En este proceso se fundan los documentos escritos, como una fuente de "verdad" de la historia. La no existencia de éstos o su destrucción, entonces, los elimina de la historia. La "historia" es sólo lo que "está escrito". De este modo, la historia resulta ser una construcción ideológica mediatizada por el historiador, los materiales usados por los historiadores, la memoria selectiva y frágil, y los medios de la escritura. Tanto el texto como la puesta, dirigida por Luis de Tavira, constituyen ejemplos de un teatro de la posmodernidad. La diferencia con respecto a la lectura de la historia del período anterior, una vez más, es que con frecuencia es difícil establecer una ideología fundada

en partidos políticos, debido al uso de la ironía y la parodia, la metateatralidad distanciadora y el escepticismo frente a las grandes interpretaciones de la historia.

En *La noche de Hernán Cortés*, técnicamente, se requiere de escenarios múltiples, efectos de luces y sombras, construcciones visuales fantasmagóricas, desplazamientos en el tiempo, coexistencias puntuales en dos momentos históricos separados por siglos, anacronías formales o tecnológicas. Un ejemplo de estos último es el uso de procesadores de palabras en los que escribe el secretario de Cortés.

Con respecto a la lectura de la historia, uno de los textos más originales es *Acto cultural* (1976) de José Ignacio Cabrujas (Venezuela, 1937-1995). Se ha señalado que los temas básicos de la obra de Cabrujas son: alusiones a mitos o intentos de desmontarlos, el humor, la ironía, la causticidad y que todo su teatro es un intento de interpretar su país:

> Al querer interpretar, desde su personalísimo ángulo, a su país, de alguna manera, el creador está buscando aprehender la identidad nacional, reencontrarla, señalar algunas de sus calidades que permitieran la aproximación a una definición o caracterización. En otras palabras, la angustia por hollar en las raíces que ameriten un acercamiento al presente (Rodríguez: 1991, 6-7).

El teatro de Cabrujas, sin embargo, más bien tiende a evidenciar el desencanto de los discursos de la nacionalidad y del discurso utópico. En *Acto cultural* lo dominante es la destrucción del mito de la "gran" Venezuela y la ridiculización de los valores del patriotismo nacional. "*Acto Cultural* difícilmente se entiende en su sentido dramático y teatral, si no se la vincula con la retórica de la Gran Venezuela, el consiguiente sentimiento de frustración que esa ideología hizo nacer y las situaciones reales marginales y su incidencia histórica" (Azparren: 1983, 45-46).

Se cuestiona y ridiculiza el sentimiento intensificado de nacionalidad fundada en pertenecer a un terruño, socavando así el discurso del nacionalismo. Se la denuncia como fundada en la cultura europea, verborreica, disimuladora, silenciadora de los sentimientos personales, represora de la sensualidad y la sexualidad y enfatizadora

de lo teatral. Se ironiza la autointerpretación del pasado, ejemplificada en la historia de San Rafael de Ejido, y se satiriza agresivamente el discurso histórico neoclásico, en el cual se funda el discurso político de las nacionalidades latinoamericanas.

El teatro histórico adopta también otra modalidad durante el período: la de reconstruir ciertas instancias del pasado, incluyendo personajes, que se han constituido en instancias o figuras claves de la modernidad.

El propio Cabrujas en *El día que me quieras* (1979) socava y ridiculiza el mito de la utopía socialista. El personaje Pío Miranda, portador y divulgador de los principios socialistas, defensor de Stalin, sin aceptar críticas, divulga y proclama la utopía socialista. Pío Miranda, sin embargo, es un seudorrevolucionario, que se inventa amistades en Rusia, mentiroso, que no es capaz de enfrentarse a la realidad. Al mismo tiempo, el texto lleva a cabo la naturalización del héroe y el mito popular representado en Carlos Gardel.

La sátira de las grandes utopías también se encuentra en Marco Antonio de la Parra (Chile, 1952), especialmente en *La secreta obscenidad de cada día* (1984). La acción se centra en dos personajes que esperan en un banco frente a la salida de un colegio de señoritas. Sus nombres los identifican con dos de las grandes narrativas de Occidente: Sigmund (Freud) y Carlos (Marx). Los personajes son caracterizados como exhibicionistas sexuales. Al final, aparecen como terroristas que, con metralletas, esperan a alguien que sale de la ceremonia del edificio del colegio. El diálogo entre los dos personajes, sin embargo, satiriza la utopía socialista y se burla del psicoanálisis.

Esta re-construcción también puede pensarse como la teatralización de instancias del pasado de la cultura de Occidente sin voluntad de hacer "teatro histórico", pero que sí constituyen miradas que magnifican ciertas instancias. Uno de estos espacios temporales es el período del barroco y de la ilustración . Es necesario interpretar el regreso a la ilustración como la representación de los comienzos de la modernidad y, de este modo, evidenciar sus errores, especialmente en su concepto del discurso científico, la utopía del progreso, la concepción de la sexualidad y la función y significación del arte. Es un socavamiento de los fundamentos mismos de la modernidad.

Un ejemplo fascinante, tanto por el cuestionamiento de los valores de la modernidad como por la impresionante puesta en escena, es *De monstruos y prodigios* (México, 2000), con texto de

Jorge Kuri y adaptaciones del director, Claudio Valdés Kuri.[65] El texto parodia el discurso de la ciencia y la significación del arte en el discurso hegemónico de Occidente desde la modernidad. La historia se ubica en el siglo XVIII y se centra en la existencia de los *castrati*, cantantes de ópera que habían logrado conservar sus voces de niños debido a una operación de castración. El texto cuenta esta historia utilizando los códigos del discurso académico y científico. Se narra cómo se les alejaba de los padres, el acto mismo de la operación, su entrenamiento, sus éxitos, sus veleidades, la apreciación que se tenía de los mismos. Finalmente, se informa sobre la historia del último de los *castrati* que vivía aún a comienzos del siglo XX. Todo el espectáculo está ilustrado con canciones y números musicales, tanto del protagonista como de los otros personajes. Los actores, además de ser excelentes actores, son eximios músicos y cantantes.

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati es casi un texto ideal como práctica de desconstrucción de la cultura de Occidente, ya sea desde una perspectiva poscolonialista como de la construcción del otro y de la identidad sexual o nacional. Plantea a la vez interesantes problemas relacionados con las tendencias actuales del teatro en México, con productos culturales de la globalización, los destinatarios nacionales o internacionales, la cultura como objeto de mercado, la función del artista en la sociedad. Semejante fue su riqueza con respecto a la puesta en escena como puesta posmoderna.

Desde el punto de vista del sentido, uno de los factores complejos para la apreciación del espectáculo es su pluralidad de niveles y su estructura neo-barroca. La lectura más evidente, sugerida y reforzada por el subtítulo, es que el texto pone en escena la historia de los cantores castrados. Así parece pensarlo el director quien afirma: "es una puesta en escena que da cuenta del desarrollo, plenitud y decadencia de la historia de los castrati" (Valdés-Kuri: 2001, 115). En el mismo texto, el director afirma: "a través de una narrativa

[65] Fue estrenado en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre del 2000, y estuvo en la sala del Galeón, en la ciudad de México desde noviembre del mismo año hasta principios de abril del 2001, con gran éxito de público y numerosos comentarios en la prensa mexicana. Se presentó con éxito en Europa, Estados Unidos y varias ciudades de México. Ver texto en *GESTOS*, 31 (2001): 111-156.

cronológica que da cuenta de la contradicción interna, extravagancias y caprichos de estos ángeles monstruosos" (115). La mayor parte de la publicidad en torno a su representación enfatiza también esta lectura. El mismo director, sin embargo, entreabre otras opciones al señalar: "Una historia que es el reflejo, a su vez, de tres siglos de pensamiento y acción humana desde los suculentos extremos del barroco hasta los inicios del tecnificado siglo XX" (115).

Constituye una parodia de la cultura de Occidente a partir del Renacimiento y que, en esta lectura, se inserta en una tendencia de las prácticas escénicas contemporáneas. Tanto en el cine como en teatro se ha visto una recurrencia de historias ambientadas en la alta burguesía de fines del siglo XVII y del XVIII, con personajes con pelucas, caras empolvadas, zapatos de charol y grandes hebillas, rincones de palacios, salones de la alta burguesía. En estas prácticas escénicas, el ambiente se caracteriza como decadente, al mismo tiempo que emerge como un espacio de sibaritismo sensual, erótico, de gustos exquisitos, despreocupado por los problemas sociales de su tiempo y en el que las creencias religiosas carecen de importancia.

La desconstrucción de la validez del pensamiento fundador de la modernidad se encuentra también en *Feliz nuevo siglo Doktor Freud* (México, 2000), de Sabina Berman (México, 1955), cuya puesta en escena por el grupo Los Inconscientes, con la excelente actuación, especialmente, de Ricardo Blume, tuvo mucho éxito en México y Europa. El modo de comunicación empleado es, precisamente, el discurso científico, por medio del cual Freud se dirige al público del teatro como si estuviesen en un congreso científico. Este discurso, sin embargo, al ser escuchado en el contexto de las teorías psicológicas y feministas de comienzos del siglo XXI, se invalida y resulta una parodia de sí mismo. Lo que en su tiempo fue científico, ahora resulta prejuicio risible. El espectador no puede menos que sonreír frente a las aberraciones que entonces se consideraban como verdaderas en nombre de la ciencia. Otra de sus obras en que desconstruye el discurso patriarcal y la historia oficial de México es *Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993).

Estos textos constituyen una lectura posmoderna de una época considerada como el fundamento de la modernidad. Se cuestionan sus supuestos: la razón y la educación como claves de la felicidad y la armonía social, la cultura y la estética como contribuyentes en la formación de un ser humano comprensivo y tolerante. Supuestos que

han sido considerados fundamentales de la democracia, la libertad, la justicia, la paz social y el progreso

3.2. Del teatro y la memoria histórica

En los últimos años hay menos énfasis en el teatro histórico y más en la construcción de la memoria. Entendemos el "teatro histórico" como el discurso cuyo referente es el discurso histórico canonizado u oficial. Proponemos entender el discurso de la memoria histórica como la construcción de espacios del pasado próximo en el cual se representan situaciones y condiciones que han alterado las condiciones de convivencia social.[66] En el caso de América Latina en tiempos de posmodernidad, se han reiterado los espacios europeos o internacionales, pero su aplicabilidad y consecuencias en América Latina son evidentes.

Los *gemelos* (1999), de La Troppa (Chile), de gran éxito internacional, escenifica la historia de dos huérfanos en manos de la abuela en tiempos de persecución y guerra. La abuela, con rasgos físicos y voz que se asocian a las brujas de los cuentos infantiles de Andersen o Grimm, los maltrata tiránica y sádicamente. Aunque la fábula corresponde a la Segunda Guerra Mundial, con alusiones y referencias a los nazis y la persecución judía, un espectador nacional puede entenderla como alegoría de las condiciones chilenas del período autoritario posterior a 1973.

Dentro de esta tendencia también se puede considerar a *Ejecutor 14* (1998), monólogo de Héctor Noguera (Chile), que escenifica una intensa reconstrucción de la experiencia personal de un ejecutor en tiempos de conflictividad social y política en Europa. Sus remordimientos, y reflexiones son totalmente válidas a la vez para un personaje similar en el contexto de las dictaduras latinoamericanas.

Otro ejemplo de reconstrucción de la memoria histórica, tal vez, más indirecta que los ejemplos anteriores, es *La Ilíada* (2000) puesta

[66] Alicia del Campo sugiere: "La memoria aparece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo debilitamiento del poder de los estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales" (2001, 77).

en escena por el grupo boliviano Teatro de los Andes, dirigido por César Brie.[67] A juicio de Alicia del Campo, "aborda la temática de la memoria a partir de la adaptación dramática de un texto clásico" (2001, 79). Agrega: "Para Brie la obra responde a la necesidad de comunicar a las nuevas generaciones lo ocurrido durante el período de las dictaduras militares en América Latina al tiempo que busca conformar un registro de las consecuencias de la violencia y una afirmación de la vida" (2001, 79).

Con procedimientos teatrales muy distintos, el director chileno Mauricio Celedón, en *Alice Undergrownd* (2001), reconstruye acontecimientos significativos de la historia social de América Latina en un trasfondo de figuras representativas del movimiento social de la izquierda. Se destaca la Revolución Cubana, el idealismo del Che Guevara, el ascenso al poder de la Unidad Popular y la caída de Allende en Chile.

También se busca reconstruir el pasado en su dimensión intimista y el efecto de acontecimientos nacionales en las vidas de los ciudadanos en *La siempreviva* (1994), puesta en escena de Teatro El Local (Colombia), con texto y dirección de Miguel Torres. La obra reconstruye un episodio de la violencia en Colombia: lo acontecido en el Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985, en el cual unos guerrilleros toman el Palacio, que luego es retomado por el Ejército. En este proceso desaparecen individuos. El texto se centra en la reconstrucción del suceso desde la perspectiva de la madre de una de las jóvenes desaparecida, Julieta Martin.

4. De la globalización y las identidades nacionales

A comienzos del siglo XXI, en tiempos de globalización económica y cultural, lo nacional adquiere una nueva dimensión. García Canclini, por ejemplo, sugiere que las identidades en la posmodernidad tienden a vincularse con objetos comprados (1995). Desde otra perspectiva, dentro de un contexto en que los poderes transnacionales y las empresas de comunicación de masa transnacionales son determinantes, "lo nacional" es construido en los discursos teatrales en dos dimensiones dominantes. Por una parte, se tiende a anular las diferencias nacionales; por otra, se busca acentuar la diferencia tomando como referente lo "folclórico" o

[67] Ver el excelente análisis de Carlos José Reyes Posada (2001)

exótico. En términos de Said (1978), la mirada hacia lo nacional diferenciado se impregna de orientalismo desde la mirada europea. La concepción de lo nacional descrita anteriormente conduce a la vez a la inclusión de una serie de espacios de la marginalidad social que no constituían el centro de atención del teatro en el pasado o que, si eran incluidos, lo eran de una manera diferente. Estos espacios aparecen como representativos de "lo popular".

La tendencia a la folclorización de las identidades nacionales significa reducir la identidad a la versión que el discurso oficial de cada país ha definido como nacional. Versión que suele a la vez identificarse con las construcciones de las identidades producidas por el cine, ya sea nacional o hollywoodense.

La folclorización estilizada puede advertirse en una serie de espectáculos cubanos en los cuales el motivo recurrente es la cubanidad y su definición sobre la base de sus raíces afrocubanas. Un ejemplo es *Otra tempestad* (1997), del grupo Teatro Buendía, con la dramaturgia de Raquel Carrió y Flora Lauten, bajo la dirección de Flora Lauten.[68] Es una versión de *La tempestad* de Shakespeare y es considerada como un ejemplo del barroco teatral cubano actual. Culturalmente, se sustenta en varios textos, personajes y frases de tragedias del dramaturgo inglés. Este sustento cultural se integra, se funde o confunde, con las tradiciones de las religiones y ritos afrocubanos, dando origen a un producto culturalmente sólo posible en una colectividad profundamente enraizada en las culturas dominantes de Occidente y, a la vez, familiarizada e impregnada con las tradiciones de origen africano. El espectáculo es un esfuerzo consciente no de representar una imagen del mundo vivida, sino de construir un imaginario revelador, portador de significado. Afirma la existencia de una cultura híbrida —europea y afrocubana— en Cuba y en el Caribe. La descripción oficial enfatiza: "en el cruce de referentes, sonoridades e imágenes europeas y africanas no hay 'vencedores' ni 'vencidos' sino el intercambio de rito y acciones que caracterizan el sincretismo cultural propio de América Latina y El Caribe. El 'Laboratorio de Próspero' es el reino de la Utopía americana..." (Carrió-Lauten: 1999, 43). Agregan: *Otra tempestad* es "una reflexión sobre la herencia y la apropiación cultural" (1999,

[68] Ver texto *GESTOS*, 28 (1999): 103-133. Un excelente análisis del espectáculo es el de Alicia del Campo, 1999.

43). Para el espectador, la Isla es explícitamente Cuba. Por lo tanto, las referencias a libertad u opresión, quedarse o salirse, ricos y poderosos, enriquecidos y pobres, los prejuicios raciales, las caracterizaciones étnicas no pueden dejar de interpretarse como alusiones a la realidad cubana actual.

La tendencia a construir "identidades" a nivel internacional se pone de manifiesto también en grupos argentinos y grupos teatrales que intentan representar "lo argentino", en los cuales el "tango" aparece como el elemento definidor de la "argentinidad". Son numerosos los espectáculos argentinos en que la palabra aparece en el título o en el nombre del grupo (*Tango varsoviano*), se baila tango en escenas o se lo alude en el desarrollo de la acción. Aún más, hay grupos que circulan internacionalmente en los que bailar tango es el núcleo del espectáculo. Por otro lado, sin embargo, es interesante que la "mexicanidad" fundada en el charro construida por el cine clásico mexicano de los años cuarenta no ha constituido una fuente de la "mexicanidad" en el teatro de la posmodernidad. Este modelo de identidades nacionales se proyecta a la vez a las representaciones de lo popular.

5. La representación de los sectores populares

La posmodernidad en la representación de los sectores populares es el anticipo de la transnacionalización de las culturas en tiempos de la economía de mercado, globalización y transnacionales. Al parecer, los sectores populares adquieren importancia al verse representados en el escenario y esta representación acentúa ciertos rasgos (físicos, lingüísticos, gestuales) que la tradición había venido asignando a lo popular. Se atrae la mirada hacia "lo popular", sin embargo, ya no para destacar o llamar la atención hacia su lucha de reivindicación social o cultural, ni tampoco para construir al "personaje del pueblo" como prototipo del marginado y su reivindicación en la primera instancia de la revolución social, sino para definir lo "nacional" como diferencia.

Como comentamos previamente, en los años sesenta el concepto de "lo popular" se vinculó con los sectores sociales favorables no sólo al cambio social sino que, en algunos casos, claramente comprometidos con la revolución socialista. El contraste entre el concepto de los sesenta y la concepción implícita en algunos espectáculos actuales no puede ser más radical. Aún más, se podría

argumentar que el modo de representación de lo popular sería calificado por Boal como "antipopular", por cuanto no contribuye a crear conciencia de la necesidad de la revolución.

La cultura "popular" pasa a ser un bien vendible por su exotismo, frente a la cual la mirada del poseedor del discurso la arqueologiza, despolitiza e inserta visualmente en la clase "popular" al vestir y hacer actuar a sus representantes con las modalidades que el discurso de la burguesía o la aristocracia de otros tiempos, el discurso del poder, había elaborado en la primera parte del siglo XX como definidor de "lo popular".

Una modalidad es lo que críticos denominan "neocostumbrismo", en el cual se repiten algunos rasgos del costumbrismo del siglo XIX, con las diferencias propias de nuestro tiempo: personajes, trabajos, referencias. En principio, este teatro parecería "reflejar" los sectores sociales populares, con gracia y simpatía, imitando el habla y enfatizando oposiciones como campo-ciudad, los engaños de que son víctimas, la corrupción y el abuso. El tono es festivo y generalmente incluye canciones gratas tanto a los espectadores de la burguesía como a los populares. Un ejemplo es *Las fisgonas de Paso Ancho* (1971) de Samuel Rovinski (Costa Rica, 1932), de enorme éxito de público en Costa Rica, en la cual, además de la estilización de lo popular, se destaca el impacto de los medios de comunicación en la vida de los personajes.

El espacio "popular", por otra parte, es concebido como arcádico y lúdico. Perspectiva que se puede advertir en varios espectáculos dirigidos por Andrés Pérez (Chile, 1951-2002). Un ejemplo es *Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao* (2000), con texto de Cristián Soto, en la puesta del Gran Circo Teatro. La acción acontece en dos espacios: el del campo y la ciudad. La historia es la de un joven, nacido de madre soltera, de padre desconocido, que es acogido por los campesinos como una especie de padre colectivo, que luego viaja a la "ciudad" donde trabaja y vive en una "casa alegre". El espacio campesino es visto —marcado por la escenografía que sirve de trasfondo a las escenas campesinas— como un espacio agrario sembrado, luminoso, en el cual no se enfatiza el trabajo de la tierra, sino los instantes del ocio, de la entretención. Dentro del espacio arcádico campesino, la sociedad que se describe se centra en lo familiar colectivo y lo familiar como inserto en lo colectivo. No hay referencias a clases sociales ni mención de un patrón para quien

se trabaja. Desaparecen los motivos tradicionales del teatro de protesta cuando se representa la vida del campo. El espacio de la ciudad, por otro lado, se centra en un bar, con su impecable estante de botellas y licores, su mostrador y mesas, donde sucede casi toda la acción. El bar se constituye en el núcleo de la representación de la ciudad con exclusión de otros espacios ciudadanos. El bar alcanza una vez más el espacio arcádico, lúdico, el espacio que excluye los problemas personales o sociales, que tiende a atraer a ciertos personajes "populares".

A diferencia de algunos de los espacios recurrentes en el período anterior en que se incluyen personajes "populares", donde el prostíbulo y el bar se asociaban con el debilitamiento de la voluntad revolucionaria y las actividades humanamente degradantes —la prostitución y el alcohol—, estos espacios de la marginalidad adquieren un rasgo de sentimentalismo y, con frecuencia, melodramatismo. Uno de los espectáculos de mayor éxito en los últimos años en Chile, *La Negra Ester* (1988) —con textos de Roberto Parra y dirección de Andrés Pérez— se ubica en un prostíbulo. Otro ejemplo muy evidente en este sentido es un texto teatral de mucho éxito en Argentina y varios festivales internacionales y ganadora de numerosos premios: *Venecia* (2000) de Jorge Accame. La historia acontece en un prostíbulo, cuya regenta, la Gringa, ya vieja y casi ciega, manifiesta sus remordimientos por una falta de su juventud: haber despojado de sus ahorros a un joven italiano —Giácomo—. Próxima a morir desea volver a encontrarlo. Tres compañeras y un cliente deciden llevarla por un viaje imaginario a Venecia donde se encontrará con su antiguo amor.

La otra dimensión de inclusión de los sectores populares es la incorporación de sectores sociales marginales y su representación grotesca y melodramática. Un ejemplo de la tendencia es *En la raya* (1992), de Santiago García, en la que se construye un lumpen grotesco, estentóreo, de gestualidad exagerada. Este espectáculo enfatiza la estética de lo feo, próximo al grotesco. Los marginales aparecen con máscaras y caras pintadas, e incluye creencias religiosas "populares" correspondientes al mundo mágico de los sectores populares según el discurso europeizante. En este caso, parece ser una versión grotesca de lo real maravilloso con que se definió a América Latina desde la mirada europea. En el caso de *En la raya* este modo de representación tiene un sentido paródico, como explica

Santiago García al contar el proceso de producción: "En cierta medida nosotros queríamos burlarnos, hacer una ironía de esas pretensiones de redención con el arte..." (Duque Mesa, 492).

Una de las representaciones de los indígenas prehispánicos más definitorias de la posmodernidad se advierte en la versión de *Los enemigos*, de Sergio Magaña, por la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. La fábula es la historia contada *Rabinal Achí*. El texto de Magaña, a su vez, es puesto en escena —conservando el título y la autoría— con el subtítulo de "Historia de una invención". Fue realizada por un equipo integrado por Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena Maza en la ciudad de México en 1990.[69] En el caso de *Los enemigos* de Maza, el texto teatral es radicalmente diferente al de Magaña, tanto en el mensaje como en estructura, diálogos y procedimientos teatrales. Para algunos críticos esta puesta tiene las características definitorias de la posmodernidad (Adame, Boling, Partida). En el "Programa" publicado y distribuido con la puesta, los productores explican la intención con que la llevaron a cabo y que es sugerida en el subtítulo de la producción: "La invención de América". David Olguín se refiere a la "estética del exotismo", la que viene a corresponder a la dimensión visual de las propuestas de Said en torno al "orientalismo". Olguín afirma que la "Invención de América" significaba "convertir el espectáculo en un oratorio cuya estética reflejara la perspectiva de un grupo de españoles del siglo XVIII que presenciaban, en medio de un ágape, una curiosa representación prehispánica" (13). Olguín recuerda que examinaron grabados europeos del siglo XIX y descubrieron "la imagen visual de una invención" (13), en la que los grabados integran imágenes con las que el europeo construyó la supuesta realidad de América Latina. Uno de los ejemplos es el de "una doncella indígena que, a pesar del miriñaque y el resto de su complicada indumentaria europea, yace feliz bajo la sombra de una palmera mientras la acecha un cocodrilo con cola de dragón" (13). Esta intención de reproducir la "invención de América" por los artistas gráficos del siglo XIX por medio de un espectáculo teatral, sin embargo, es necesaria verla en su propia contextualidad de 1990.

[69] Luis de Tavira se ha caracterizado por sus atrevidas e imaginativas puestas en escena. Algunos estudiosos lo consideran el director más importante de la posmodernidad teatral en México.

Esta versión constituye una mirada hacia el pasado indígena en la que se atenúa —o hace desaparecer— la identificación indígena-revolución, y en la que se enfatiza su representación ahistórica.

Se asume una perspectiva poscolonial en la que se busca crear conciencia de que la mirada hacia América Latina y sus culturas ha constituido una construcción cultural mediatizada por el cristalino del europeo.[70] Esta mirada mediatizadora no contribuye, sin embargo, a la desconstrucción de la mirada europea. Al contrario, la refuerza y legitima al estetizarla. La supuesta "invención" del europeo del siglo XIX, en realidad, es una invención del grupo productor que inventa la mirada del europeo del siglo XIX. La mirada sobre el indígena, en consecuencia, es una mirada mediatizada infinitamente. En un nivel, es la mediatización del *Rabinal Achí* que construyó en su tiempo una "realidad" maya funcional a los productores. Ésta, a su vez, fue "representada", por lo tanto mediatizada, "inventada", por la mirada de los descendientes mayas que "re-actuaban" el texto. Texto a la vez mediatizado por la mirada del grupo del Instituto de Teatro del Bellas Artes. *Los enemigos* del Bellas Artes es un "Rabinal" del siglo XIX visto por el intelectual mexicano a fines del siglo XX, por lo tanto su mirada está mediatizada por su ideología, el mensaje que querían comunicar, el sistema de imágenes legitimadas en su sistema cultural y el sistema de códigos teatrales capaz de validar su discurso como estético dentro de su contexto cultural.

En términos de Boal, estos espectáculos con personajes populares y marginales configuran los personajes en una estereotipación folclórica y "populista", leen el pasado como una historia sin conflictos sociales y celebran la irresponsabilidad y degradación social. Por otra parte, su éxito en todos los sectores sociales, y su utilización de algunos de sus aspectos en otras prácticas escénicas (televisión y cine, por ejemplo) evidencian que su representación satisface tanto a los sectores de la llamada "alta cultura" nacional como a los propios sectores representados.

6. Los discursos teatrales de la mujer en la posmodernidad

Uno de los aspectos relevantes del período es la conciencia feminista de discursos teatrales de mujeres, lo que incluye tanto la

[70] Para una representación visual de la mirada europea sobre América, ver Rojas Mix, 1992.

participación de dramaturgas como grupos formados exclusiva o casi exclusivamente por mujeres, quienes, en su mayor parte actúan conscientes de las nuevas teorías feministas. A la vez, se ha desarrollado un círculo de investigadores que han contribuido a legitimar y divulgar sus prácticas. La conjunción de estos tres discursos ha llevado cabo el cuestionamiento del discurso patriarcal en el teatro y ha propuesto una teatralidad específica de discursos teatrales de la mujer. Algunos de los principios evidentes con que trabajan son: clara conciencia de la mujer como construcción cultural, conciencia de que el poder radica en el discurso patriarcal, necesidad de proponer un discurso subversivo y reivindicatorio, que se identifica con otros subversivos y marginales. Esto discursos, a la vez, buscan desconstruir el discurso hegemónico haciendo evidente que el imaginario dominante en el teatro ha sido un producto patriarcal, manifiesto en la recurrencia de ciertos estereotipos, en los cuales se enfatiza a la vez la sexualidad y la naturalización de la violencia contra el cuerpo de la mujer. Se tiende a mostrar en varias de las obras la violencia, física y emocional, contra la mujer en la sociedad actual.

Por otra parte, el rechazo de claras divisiones en formas artísticas y la proclamación de la integración de las diversas artes y disciplinas, ha permitido a los grupos feministas construir espectáculos irreverentes y utilizar códigos y procedimientos de una diversidad de prácticas espectaculares. Los planteamientos se plasman en algunas prácticas escénicas tales como el predominio del performance, la frecuente utilización de la danza y la inclusión de textos poéticos de mujeres. Probablemente, el rasgo más evidente es el uso del lenguaje del cuerpo en vez del verbal. Este discurso teatral de la mujer se asocia muchas veces con rasgos de las teatralidades posmodernas. Algunas de estas coincidencias son: utilizar materiales de las culturas populares, enfatizar estereotipos, ironizar y parodiar las imágenes de la cultura hegemónica, evidenciar la teatralidad y la metateatralidad, crear conciencia del objeto artístico como construcción, intensificar las imágenes como medios de comunicación, y renovar los significados asignados al silencio. Esta proximidad entre los procedimientos posmodernos y los utilizados por los discursos teatrales feministas, a la vez, conceden legitimación estética a los discursos que fundamentalmente aspiran a ser subversivos.

Dentro de los grupos teatrales de esta tendencia, uno de larga trayectoria es La Máscara, de Colombia. Surgió en 1972, vinculado

al Teatro Experimental de Cali. En su primera etapa (1972-1982) montaron temas políticos. A partir de 1983, sin embargo, al desintegrarse el grupo quedaron sólo mujeres, quienes continuaron con temas vinculados al mundo de la mujer. En *Mujeres en trance de viaje* (1990) siguen un procedimiento frecuente en el teatro de mujeres: elección de personajes representativos de actividades relacionadas con la mujer. Según la descripción de Jaramillo: "Esta pieza recrea la vida de cuatro mujeres de distintos estratos sociales que se encuentran en una estación o punto de partida: la campesina, la dama de sociedad, la actriz y la obrera que vigila la estación" (Jaramillo: 1995, 215). Y agrega: "El tema del montaje es el miedo que nace de amenazas virtuales o reales pero que paralizan al ser humano, lo condicionan y le impiden actuar" (215).

Un excelente conjunto, que representa bien una modalidad de teatro de mujeres, es Grupo Ubú, de Costa Rica, fundado en 1989, y dirigido por María Bonilla. Una de sus piezas más representativas es *Barriendo sombras* (1993) en la que, según el grupo, escenifican la historia de la mujer como "la identidad prestada o impuesta, la soledad del amor, la cárcel de la belleza física, la espera constante del hombre, la cotidianeidad eternamente atada a la escoba, la sexualidad que vende la publicidad, el miedo a ser personas" (Valverde: 1995, 224). María Bonilla produce su espectáculo sin palabras, con predominio del manejo del cuerpo y con textos de poetas mujeres en el transfondo. No se representa la violencia, el espectador la imagina.

Los procedimientos para comunicar el mensaje de la violencia sobre el cuerpo de la mujer se ponen en escena en los espectáculos del Grupo Rendijas (México). En *La condesa sangrienta* se escenifica la historia de un personaje que aprisiona y tortura mujeres jóvenes. El espectáculo, sin palabras, muestra diferentes modos de violencia contra el cuerpo de la mujer, definidores del sistema patriarcal. Por medio de varios procedimientos técnicos multimediáticos, videos, proyecciones, música, etc. logran comunicar el horror de los actos cometidos impunemente por la tradición cultural. [71]

En Colombia un destacado grupo ha sido Koré, grupo de danza-teatro como muchos de los grupos teatrales feministas. De acuerdo

[71] Comentarios sobre otros grupos pueden verse en "La mujer en el teatro latinoamericano..." *GESTOS* 19 (1995): 207-229

con Patricia González Lustig: "El grupo se propone el cuestionamiento de los mitos redefiniendo los personajes femeninos presentados históricamente como negativos" (1995, 208). "El exorcismo de los mitos se elabora tanto en el plano del personaje como en el de la actriz misma. Esto quiere decir que el desarrollo del personaje va paralelo al de la mujer que lo representa" (1995: 209).

También en Chile se dio el caso de un espectáculo presentado por un grupo formado sólo por mujeres. De acuerdo con la descripción de María de la Luz Hurtado, "*Cariño malo*, obra de una joven autora (Inés M. Stranger) es puesta en escena con la dirección de otra mujer (Claudia Echeñique), siendo todos los personajes mujeres (miman hombres cuando corresponde), como también la compositora, la música, la escenógrafa, la productora..." (1995, 220). Agrega: "Lo peculiar del grupo es que ellas se ponen como objetivo primordial indagar en su ser femenino y encontrar lenguajes propios que lo expresen" (220).

Otro modo de manifestación de la violencia en contra de la mujer es representado por Teresa Marichal (Puerto Rico, 1956) quien, en *Rejum-reja-mujer-rejum* (1984), escenifica un monólogo de una mujer asaltada en su propia casa. El mensaje es que ni la propia casa es un espacio seguro para la mujer ni las niñas, las que suelen ser violadas por sus propios familiares.

Dentro de las dramaturgas más destacadas, con conciencia feminista y de la posmodernidad, debe incluirse a Cristina Escofet y Diana Raznovich de Argentina y Sabina Berman, de México.

En el caso de Cristina Escofet (1945), toda su producción tiene un expreso sustrato feminista. En una entrevista, a propósito de *¿Qué pasó con Bette Davis?*, la autora afirma: "Por lo general se ha subestimado a la mujer su capacidad para crear escénicamente temas históricos, sociales, políticos que casi siempre se han considerado patrimonio masculino. Sin embargo, la mirada femenina se torna transgresora e irreverente en la medida en que se escrutan sin compasión estructuras socio-históricas consideradas como canónicas e irreversibles" (Lena Paz, 12) Sus textos son muy logrados en el mensaje, el manejo del lenguaje, la ironía, la parodia y sus posibilidades de puestas en escena. El que más ha circulado y representado en varios países es *Concierto de señoritas* (1994), en el cual se construye un espectáculo con personajes históricos (Ana Frank, Nora, Isadora Duncan, Lola Mora, Anais Nin) y ficticios, que

representan diversas posiciones de la mujer. Su punto de partida es el concepto de mujer como construcción, lo que se activa por medio de dos procedimientos: el teatro dentro del teatro y el mundo como teatro en el que ser mujer es una actuación, una representación. Al igual que otras dramaturgas feministas, recurre a la parodia de los elementos definidores de la mujer en las culturas dominantes en Occidente, entre otros: la parodia de los cuentos infantiles y su versión del imaginario femenino.[72] Algunos de los otros títulos de Escofet son: *Las que aman hasta morir*, *Té de tías*, *Nunca usarás medias de seda*, *Ritos del corazón*.

Mayor reconocimiento internacional ha tenido Diana Raznovich (1945), cuyas obras han sido representadas en América Latina, España y Europa. Algunos de sus textos son: *Buscapiés* (1968), *El guardagente* (estrenada, 1970) *Plumas blancas* (1974), *Texas en carretilla* (1971), *El contratiempo* (1973), *Plaza hay una sola* (1975), *El desconcierto* (estrenada en 1981), *Jardín de otoño* (1985), *Casa matriz* (1986), *De atrás para adelante*, *Fast Food o la velocidad de la muerte* (2002).

> Sus textos son considerados por los críticos como representativos de un discurso dramático feminista radical que utiliza, irónica o paródicamente, los lugares comunes del imaginario patriarcal; para otros es una de las primeras dramaturgas latinoamericanas que incorpora imágenes y motivos de un imaginario social homoerótico. Desde el punto de vista de los códigos, la crítica ha destacado su habilidad en el manejo de técnicas dramáticas, su rico uso del lenguaje, y su utilización de la intertextualidad y la sexualidad como instrumentos paródicos (Villegas-Silva: 2002, 107).

Una de sus obras más representadas y de mayor éxito es *Casa matriz* (1986). La acción se funda en una joven que visita un establecimiento donde se junta con su madre y establece un diálogo con ella. La madre es, en realidad, una actriz contratada para hacer el papel madre, la que actúa diversos "tipos" de madre de acuerdo con las necesidades de la protagonista. Esta paga por el tipo de madre

[72] Ver algunos de sus ensayos en Escofet, 2000.

que necesita. El texto cuestiona las bases de la esencialidad del ser "madre" y, por consiguiente, debilita la imagen de la "madre" y la familia. En otros textos, Raznovich se enfrenta a temas básicos que el feminismo ha discutido, tales como la mujer como "esencialidad" o como "construcción", los roles y las funciones que la sociedad patriarcal ha establecido para la mujer, las imágenes con que se ha configurado la mujer en la historia de Occidente, las imágenes y referencias culturales con que se ha definido el ser mujer. Dentro de este último aspecto, varias de sus obras utilizan referencias a los cuentos infantiles y las imágenes que éstos han transmitido del ser mujer: Caperucita Roja, Blanca Nieves, Rapuncel, etc. Villegas-Silva comenta que en *El desconcierto*: "Este signo cultural de Blanca Nieves, recuerda el narcisismo creado por la competencia entre mujeres que los hombres han definido como rasgos positivos del ser mujer. Aunque, en este caso, a la hermosura Raznovich agrega los de inteligente y talentosa" (2002, 108). Agrega: "En *Jardín de otoño* hay referencia a la torre, la que, junto a las frecuentes referencias al pelo de Marcelo, alude al cuento infantil de Rapuncel. Su función otra vez es reemplazar la mujer-objeto por el hombre-objeto. Es a través de estos signos que Raznovich establece un subtexto feminista" (2002, 108).

El tema central de *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud*, de Sabina Berman, es la desconstrucción de la interpretación freudiana de la psicología de la mujer. *Feliz nuevo siglo...* reconstruye el episodio del "caso Dora" de Sigmund Freud, proceso en el cual se evidencia cuán errado estaba Freud en su interpretación de la joven que le sirvió de fundamento para su teoría de la histeria.

7. Búsqueda de nuevos lenguajes escénicos

Una de las características más evidentes del teatro de la posmodernidad es la experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes escénicos. Bien se podría decir, sin embargo, que en todo período histórico los grupos experimentales y de vanguardia han indagado en esa búsqueda. La diferencia, creemos, radica en la función de esos lenguajes. En la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, estos nuevos lenguajes tendían a ser funcionales a la renovación y revolución social. La renovación constituía el sustento de legitimación "estética" de discursos teatrales para los sectores medios cultos y los poderes culturales. En la posmodernidad, sin embargo, el énfasis está en el teatro como objeto estético. La mayor

parte de los textos enfatizan el medio más que el mensaje. Otros recurren al manejo de formas artísticas complejas, en las cuales, con frecuencia, es difícil desentrañar su sentido obligando al espectador a una interpretación más activa. A esto se une la abundancia de recursos formales y la expresa conciencia de estar haciendo arte (recursos metateatrales). Estas características del objeto determinan la necesidad de un espectador con una fuerte competencia cultural y teatral, con frecuencia, transnacional y transcultural.

Este desplazamiento de función no significa, naturalmente, la desaparición de la denuncia social, como hemos indicado, pero sí implica una disminución del teatro social como texto canonizado fuera de sus lugares de origen y una tendencia a la elaboración formal, la que en algunos casos alcanza un formalismo neobarroco o manierista.

7.1. La pluralización de los signos teatrales

Una de las tendencias más atractivas y difundidas es la incorporación de procedimientos, códigos y teatralidades de otras prácticas espectaculares y visuales, tales como mimo, circo, danza, cine, pintura, video, televisión, *marketing*, espacios cibernéticos. De este modo, se han incorporado al discurso teatral legitimado signos corporales, escénicos y visuales tradicionalmente considerados específicos de esas prácticas. Aunque en el pasado muchos de esos signos eran usados en el teatro, la diferencia está en la intensidad y la profusión de su uso.

Una de las tendencias claves que determina las modalidades del discurso teatral es la sustitución de la palabra por la imagen. Son varios los dramaturgos latinoamericanos que consideran que el signo verbal ya no es el adecuado para transmitir significados y buscan sustituir la palabra por la imagen. La tendencia puede pensarse en términos de agotamiento de procedimientos estéticos dentro de los discursos teatrales dominantes o consecuencia de los cambios históricos y tecnológicos que antes hemos mencionado. Por una parte, se suele indicar que la cultura contemporánea es una cultura predominantemente visual, que condiciona tanto el productor como al consumidor de los objetos teatrales; por otra, la búsqueda de un espectador globalizado conlleva la superación de la posible barrera del lenguaje para la representación de los textos en distintos espacios lingüísticos. Por último, parecería ser necesario sustituir el signo verbal

porque estaría cargado con connotaciones proporcionadas por la tradición. El director argentino antes citado, Alberto Félix Alberto, al explicar su teatro, precisamente, apunta: "Me di cuenta que quería investigar sobre la imagen y que la imagen puede funcionar como la música. En este nivel, yo podía transmitir a través de imágenes y esto elimina las fronteras lingüísticas y plantea el problema de los límites del teatro" (47). Luego, agrega: "Voy a seguir trabajando en el camino de la imagen porque las palabras están gastadas. Conceptualmente están gastadas. Y la imagen, la imagen cargada y contenida, una imagen quiere contar algo, decir algo, una imagen como yo llamo en mi teatro, una imagen esencial, algo que agrupa muchas cosas" (47).

7.2. El discurso teatral y la cultura visual

El teatro-imagen o teatro de la imagen se relaciona con la disminución del lenguaje verbal y su sustitución por la imagen. Dentro de este proyecto, la pintura y la tradición pictórica de Occidente cumplen una importante función. La interrelación texto dramático, puesta en escena y pintura tiene una larga tradición. Con frecuencia se describe una puesta con referencia a escuelas pictóricas y, por ejemplo, se habla de una escenografía realista, tenebrista, surrealista, expresionista, picassiana, barroca o primitivista. En la posmodenidad, la diferencia es la intensificación del uso de la pintura como referente de las construcciones visuales en el escenario. Es posible, además, proponer que ciertas escuelas de pintura han experimentado una mayor recurrencia en el teatro de la posmodernidad.

Hay espectáculos en los cuales el modelo pictórico es evidente. Tal es el caso de la versión de *La amistad castigada* (1996), de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Héctor Mendoza Franco (1932), con agregados y modificaciones del mismo director.[73] Todos los personajes aparecen vestidos de monjes mercedarios, incluyendo las mujeres del grupo. Cada escena recuerda cuadros de Zurbarán, en el cual las capuchas cubren los rostros. Al parecer no hay una justificación lógica para la utilización de los trajes de monjes mercedarios, excepto en la imaginación del director. El espectáculo

[73] En 1973, "convirtió el Centro Universitario de Teatro de la UNAM en una de las escuelas más importantes del país para actores y directores" (Miranda Silva, 337).

denuncia la violencia del poder en la vida mexicana contemporánea. La connotación de la asociación con los monjes pintados por Zurbarán sugiere que el poder radica en un pequeño grupo, con los rostros semiocultos, desde donde se ejerce la autoridad. Los integrantes aparentan servir a la colectividad, pero realmente sólo buscan su propio provecho. El ritmo de la acción, las posturas de los "monjes", la pistola que sacan de sus trajes, evidencia que la participación en el poder es un juego de falsedades y traiciones.

En otras ocasiones, la referencia es a una pintura específica o a un motivo pictórico. Tal es el caso del personaje central de *A rúa da amargura* (1998) del grupo brasileño Galpão, dirigido por Gabriel Villela. El protagonista es Cristo. En consecuencia, la selección de su imagen resulta clave del sentido. Villela eligió el Cristo con corona de espinas, llamado dentro de la tradición "Ecce Homo", el cual es símbolo de ser víctima. Este Cristo no porta el mismo mensaje que el Cristo Redentor o el Sagrado Corazón de Jesús, por ejemplo.[74]

En relación con las "escuelas pictóricas", hay, por lo menos, dos que recurren en el teatro de la posmodernidad: utilización de procedimientos visuales asociables a los pintores tenebristas de los siglos XVI y XVII y la pintura expresionista de los años treinta en Europa. La primera se funda predominantemente en la antítesis de luz y sombra, con frecuencia en trasfondos oscuros del cual parecen emerger objetos o partes de los cuerpos fuertemente iluminados; la segunda, enfatiza la distorsión de cuerpos y rostros, sobredimensionando el desgarro físico y emocional.

7.3. El discurso teatral y la apropiación de los signos multimediáticos y tecnológicos

Las prácticas multimediáticas y tecnológicas proporcionan nuevos signos y técnicas teatrales que aparecen integradas a los discursos teatrales. La tendencia se manifiesta, por ejemplo, en la utilización del video y de elementos cinematográficos incorporados al discurso teatral. La función puede ser muy variada, en ocasiones pasan a ser claves en el proceso comunicativo; en otras, son signos secundarios. En algunos casos, sustituyen el discurso verbal del actor; en otros lo complementan. En algunas producciones, adquieren vida independiente y los actores tienden a actuar como si fuesen

[74] Sobre el Grupo Galpão, ver Mario Rojas, 1999.

manipulados por la cámara o el *tempo* del video y el cine. De este modo, son numerosos los espectáculos que utilizan elementos de los medios de comunicación como lenguaje escenográfico, con exclusión del discurso verbal o gestual de los actores. Junto con intensificar el uso de procedimientos tecnológicos de las artes visuales, los medios de comunicación masiva incentivan a los creadores y productores para que utilicen la competencia cultural y visual de un espectador internacional y transcultural, familiarizado con los códigos e imágenes del cine, los videos y la televisión.

Las puestas en escenas, en muchas ocasiones, se convierten en complejas exhibiciones tecnológicas o en osadas experimentaciones formales. Un ejemplo de utilización de los medios de comunicación de masa es *Melodrama* (2000), por el grupo de Brasil Cía Dos Atores. En este espectáculo el énfasis está en la parodia de los procedimientos, los personajes, los sentimientos privilegiados y las técnicas utilizadas por el melodrama y las populares telenovelas. El éxito de la parodia, naturalmente, requiere de la familiaridad de los espectadores con los códigos de esas prácticas televisivas. En la puesta en Nueva York (2001), además, se recurrió a la tecnología al proyectar, en la parte superior del escenario, las traducciones de los diálogos y las canciones.

Las formas más recientes de experimentación se asocian con la producción de espectáculos teatrales con utilización de materiales de la cultura cibernética y espectáculos en el espacio cibernético. Dentro de los varios directores que han experimentado y escrito sobre estas formas teatrales, se destacan el director brasileño Renato Cohen, quien produjo espectáculos para la red, y el actor, director y performista chileno, exiliado en Canadá, Alberto Kurapel, quien utiliza imágenes cibernéticas dentro de sus espectáculos.

7.4. Los signos cinematográficos incorporados al discurso teatral

Desde su aparición el cine se ha constituido en un importante referente del teatro. Es, sin embargo, en el período de la posmodernidad cuando el lenguaje teatral incorpora profusamente signos y procedimientos del cine y, en algunas ocasiones, busca identificarse casi totalmente con el lenguaje cinematográfico. Creemos que la raíz de estos procedimientos está en la importancia del cine como medio de comunicación en todos los sectores

culturales, la competencia del espectador contemporáneo con las múltiples manifestaciones cinematográficas, la legitimación estética del cine y la legitimación del rompimiento de las barreras entre las diversas prácticas escénicas y visuales. La utilización del lenguaje cinematográfico en los discursos teatrales va desde el uso de signos aislados hasta la identificación total entre discurso teatral y discurso cinematográfico.

Cinema Utoppia, puesta en 1985, y re-estrenada en 2002 (Santiago-Chile), de Ramón Griffero (1954, Chile), por ejemplo, se desarrolla en una sala de cine y los personajes son espectadores . El espacio está dividido entre las butacas de los personajes que ven y comentan los fragmentos de películas proyectadas en la otra sección —el escenario— en el cual a su vez incluye la representación de la historia que es entendida como filmación. Una tela que separa el escenario de la sala de butacas de los personajes le da un tono y un matiz de cine a lo representado en el interior del escenario. Claudio Valdés Kuri, por su parte, en *El automóvil gris* (2002), proyecta una película muda, la que es glosada por dos actrices que están en el escenario. Este espectáculo teatral es predominantemente la exhibición de la película original. El grupo Patogallina de Chile en *El húsar de la muerte* (2001) escenifica una película muda sobre Manuel Rodríguez y se la presenta al espectador con la teatralidad del cine mudo: los personajes y el escenario en blanco y negro, la gestualidad exagerada, letreros que explican o narran los episodios, música que acompaña y da ritmo a las acciones.

En esta búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, se recurre también a la filmación de videos y la reproducción de escenas filmadas en video como un importante instrumento narrativo y de representación. Este procedimiento ha sido utilizado con excelentes resultados y como componente básico de algunos de sus espectáculos por Alberto Kurapel, quien a su vez ha teorizado sobre el tema (Kurapel, 1998[a]).

7.5. El clown, el payaso y el teatro de las alturas

Es indudable que elementos circenses siempre han sido utilizados por diversas escuelas y prácticas teatrales (Villegas, 1999[b]). Aún más, los estudiosos del teatro han observado con frecuencia la interrelación circo-teatro, aunque en muchos casos el énfasis ha sido puesto

predominantemente en los orígenes del teatro, con variantes históricas y geográficas. A propósito del teatro de calle en un capítulo anterior, hicimos notar la utilización de procedimientos y materiales circenses. Lo nuevo en el teatro de la posmodernidad es la intensificación y la diversificación de su uso.

Entre los muchos factores que han contribuido a la integración teatro-circo, probablemente uno de los de mayor impacto ha sido la fundación y éxito del Théâtre du Soleil, formado en París en 1964, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine. El grupo se hizo conocido especialmente en 1967 con *The Kitchen* de Wesker, y, en 1969, con *Les Clowns*. Otro factor potencial se funda en las transformaciones mismas del teatro orientadas a la sustitución del discurso verbal por el discurso visual y corporal. Desplazamiento que conlleva la preferencia por signos visuales y la utilización del cuerpo como signo.

Algunas características circenses que se ven en espectáculos teatrales contemporáneos son: la participación de numerosos personajes, trajes alusivos y llamativos, uso de máscaras, utilización de animales, actos de saltimbanquis, participación de acróbatas, pruebas físicas o acrobáticas que crean suspenso por el peligro que implican, utilización del espacio aéreo por medio de trapecistas u otros participantes, distensión de las tensiones con la participación de los payasos, continua incitación a la participación del público e intercambio de los participantes con los espectadores. A estos elementos se agrega la música que refuerza o intensifica las acciones de los personajes estableciendo el temple de ánimo en los espectadores.

El colorido y preferencia por ciertos colores también son característicos de la imagen del circo. A juicio de Ariane Mnouchkine, el uso de las máscaras constituye un elemento fundamental de su propuesta teatral. Un aspecto del circo tradicional que no se traslada al teatro es la utilización de animales o la doma de los mismos, aunque hay algunos espectáculos teatrales en los cuales se usan animales en vivo. Tal fue el caso de *El martirio de Morelos* (1981) de Vicente Leñero en la versión dirigida por Luis de Tavira. En otras ocasiones, se usan figuras acartonadas de animales, como el gato con el que aparece la señora de *Pluma* (1999), del grupo ecuatoriano Malayerba. Otra forma de presencia es la de textos y espectáculos en los cuales los personajes pertenecen a la actividad circense o la acción se desarrolla en un circo, aunque éste no constituye el motivo

central de la representación ni se utilizan técnicas circenses en la actuación. Un ejemplo es *El Tony Chico* (1964) de Luis Alberto Heiremans (Chile, 1928-1964).

Hay un buen número de obras y grupos contemporáneos en los cuales los personajes se visten como payasos, generalmente con la consabida nariz roja, pero que se diferencian claramente del payaso del circo. Tal es el caso del espectáculo brasileño *Beco-A opera do Lixo* (1993) por el grupo de Minas Gerais, Brasil, Ponto de Partida, dirigido por Regina Bertola. Uno de los personajes es un ex-payaso de circo. Empieza con la aparición de un personaje vestido de payaso venido a menos que lleva a cabo en el escenario varios trucos circenses. Se viste y mueve como payaso de circo. El espectáculo muestra las vidas de unos personajes de la marginalidad social —mendigos, prostitutas, viejos, artistas frustrados, individuos fracasados—. Todos ellos a la vez soñadores. Se percibe su frustración, el desengaño, sus vidas sin salida. Desde este punto de vista es una obra de denuncia social, aunque no se indaguen las causas ni se enfaticen las consecuencias de la pobreza. Lo novedoso, sin embargo, es el medio de comunicación empleado: la comedia musical, con fuertes vínculos con la comedia musical norteamericana. La presencia de ésta es explícita en el número de canciones de películas musicales —cantadas en inglés y francés—, el uso de bailes, la distribución de los personajes en el escenario, los ensayos musicales, la utilización de los colores y sus diversos matices para crear ambientes. La función del payaso, que lleva a cabo varias de sus habilidades, es irrelevante como representatividad del circo. Constituye un añadido a las habilidades de los otros artistas marginados que el espectáculo pone de manifiesto.

Se utiliza el payaso como personaje también en *Los payasos de la esperanza* (1977) del grupo chileno Taller de Investigación Teatral, quienes, mientras hablan, realizan varias rutinas de su profesión. A nuestro juicio, sin embargo, estas actividades son secundarias y no necesarias al mensaje del espectáculo. *Los payasos de la esperanza* constituye una de las obras representativas del discurso teatral alternativo durante el período autoritario en Chile. Buscaba construir un mundo de la marginalidad y mostrar las consecuencias de un sistema autoritario. El argumento se basa en dos payasos, víctimas de la política económica del gobierno. Han perdido el trabajo y en las afueras de la ciudad se preparan para dar su espectáculo. Se hace

referencia a los desaparecidos, indicio de la política represiva del gobierno.

Los casos citados son ligeramente diferentes de lo que se ha venido a llamar la técnica del *clown*. Mientras en los casos anteriores, los personajes vestidos de payasos tienen como referente potencial al payaso de circo, en la técnica del *clown* el personaje vestido de payaso no representa, necesariamente, un referente real del circo. El *clown* como elemento definidor se encuentra en el grupo suizo-mexicano Sunil, de gran éxito internacional. Según su auto-descripción: "A la producción de espectáculos se suma un laboratorio de búsqueda en el cual estamos desarrollando una personal aproximación al mundo de la clownería" (FIT-Cádiz-96, 94). A propósito de su *Ícaro*, dirigido y representado por Daniele Finzi Pasca, el director explica la función: "Los personajes que pueblan mis historias son clowns. A través de esta figura trato de evocar las peripecias del drama y la perenne lucha con el destino" (FIT-Cádiz-96, 93).

Este espectáculo coincide con otros espectáculos latino-americanos contemporáneos que, a veces sin asociarse con el circo, enfatizan el entrenamiento corporal de los actores y la gestualidad corporal, lo que conduce, a veces, al congelamiento de posturas que magnifican una instancia del movimiento y atraen la mirada del espectador hacia el movimiento en sí. Ésta se advierte en espectáculos del Teatro de los Andes (Villegas: 1999[b]), por ejemplo, *Ubu en Bolivia* (1996), *La Ilíada* (2000) y en algunos del Gran Circo Teatro, dirigidos por Andrés Pérez, como, *El desquite* (1996) y *Nemesio Pelao* (2000).

Otra de las técnicas acrobáticas del circo que se ha proyectado con matices sugerentes y con variantes muy funcionales al teatro contemporáneo es el uso del trapecio y cuerdas colgantes. Cecilia Propato destaca varios rasgos de estos espectáculos a los cuales denomina "teatro de alturas": "El teatro de alturas no sólo tiene la particularidad de trasladar el espacio escénico e imaginario [...] al plano de aire, sino que lo que ocurre en este ámbito tiene que guardar un valor dramático (tensión, conflictos: alguien quiere algo o a alguien, y determinada persona o cosa se le opone)" (68).

Mauricio Celedón y su compañía Teatro del Silencio utilizan esta técnica de modo admirable en *Alice Underground* (2001). Lo más sugerente y atractivo del espectáculo no es el mensaje sino el discurso

escénico con gran dinamismo físico, excelentes actuaciones circenses, incluyendo acrobacias, manejo de trapecios y cuerdas, las que adquirían una significación simbólica. Uno de los muchos ejemplos es el esforzado ascenso por la cuerda del personaje del Che Guevara en la búsqueda de su ideal, luego su lenta caída por la misma cuerda en una imagen del Che crucificado, con la cabeza hacia abajo.

La diferencia clave entre la utilización del trapecio y las acrobacias en cuerdas en el circo y su incorporación en el teatro es que en el circo la acrobacia aérea cumple la función de mostrar la destreza del acróbata y su objetivo específico es asombrar —en sus dos sentidos: "asustar, espantar" y "causar grande admiración" (RAE, 141)— y sorprender. En el teatro, en cambio, está en función del mensaje central del texto. En principio, la acrobacia y el malabarismo corporal no constituyen el objeto en sí, sino el medio de comunicación y acentuación del mensaje.

En algunos espectáculos estas actividades son mínimas; en otros, en cambio, la mayor parte de la acción acontece en las alturas y el espacio aéreo es el fundamental. El director de *Deadly* (1998), del grupo No Ordinary Angels, afirma su herencia circense: "Para bien o para mal, en la alegría o en la tristeza, usa el circo como metáfora para los peligros de las relaciones, así como para la alegría de las ansias de libertad" (FIT-Cádiz-98, 35). La anécdota se funda en el antiguo motivo de la relación sado-masoquista de la pareja hombre-mujer. Es sugerente su autocaracterización: "*Deadly* es un espectáculo, mudo o casi mudo. La fuerza del lenguaje corporal de dos actores-circenses, la emoción de las técnicas de cuerda y trapecio son el canal de comunicación del espectáculo, volviendo lo universal y accesible para cualquier tipo de público" (FIT-Cádiz-*98*, 35). El espectáculo se funda en la capacidad de los actores para actuar en el trapecio.

Esta breve descripción de algunos espectáculos en los cuales se dilata el espacio de la acción en el escenario evidencia que son numerosos los matices que alcanza esta modalidad. La dimensión más notable apunta a que el espacio de las alturas no tiene necesariamente un contenido ideológico —como sucedía, por ejemplo, en el manierismo o en los cuadros del Greco— sino que su utilización puede adquirir un significado panóptico o puede ser, simplemente, la utilización visual de todo el espacio escénico.

7.6. Muñecos y marionetas en el discurso teatral

Otra significativa incorporación sígnica recurrente en la posmodernidad es la utilización de muñecos y marionetas en el espectáculo teatral, con frecuencia en sustitución de actores e interaccionando con ellos.

Uno de los grupos que ha tenido gran éxito es Periférico de Objetos, de Argentina, especialmente con su versión de *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller. El grupo fue fundado en 1989 por Daniel Veronese y Emilio García Wehbi que "formaban parte del grupo de titiriteros, que dirige Ariel Bufano, en el Teatro San Martín de Buenos Aires" (Desirée Ortega, 119). En *Hamlet*, Veronese usa actores y marionetas para construir un mundo escalofriante, de violencia, que puede ser entendido como el espacio argentino y latinoamericano en tiempos de dictadura o de la globalización. Los muñecos, algunos de tamaño humano, son manipulados por los actores, los que a su vez, en ciertos momentos, parecen muñecos. Esta identidad entre los personajes a veces se hace insoportable, por la indiferencia con que se ejerce la violencia, por ejemplo, sobre un muñeco de tamaño natural.

La Troppa (Chile) ha incorporado muñecos con excelente resultado. En *Los gemelos* (1999), espectáculo ya comentado, los protagonistas —los dos huérfanos— tienen rasgos físicos de muñecos; pero a la vez comparten el escenario con muñecos, como es el caso de un paracaidista en miniatura que desciende y que luego yace en el escenario donde los hermanos tratan de salvarlo.

El grupo Pia Fraus Teatro (Brasil), en *Flor de Obsessao* (1999), distribuye muñecos en el escenario con los cuales comparten los actores. La autodescripción del grupo sintetiza esta integración de signos: "De la diversidad de formación de sus componentes —teatro, danza, teatro de títeres y de máscaras, circo y artes plásticas surgió la línea de trabajo del grupo: desarrollar un lenguaje que embelleciese dramáticamente cada una de estas áreas y las integrase" (FIT-Cádiz-99, 37).

7.7. La reutilización de los clásicos

En los discursos teatrales de la posmodernidad, los mitos y los clásicos de la cultura de Occidente siguen y, probablemente, seguirán siendo una continua fuente de inspiración y correlato estructural. Los mitos corresponden a los clásicos de la antigüedad, los asociados con la culturas marginales y los que son productos de la cultura actual.

La tradición ha sido que los mitos clásicos sean reutilizados para denunciar las condiciones sociales y políticas de regímenes dictatoriales u opresivos. Las versiones de la posmodernidad difieren de las de las décadas anteriores en que el referente no es explícito o único, sino que buscan una validez transnacional. Con frecuencia, la representación de los clásicos es un ejercicio de virtuosismo formal y técnico, ya sea de la puesta o la actuación, legitimador en el contexto internacional.

El grupo Yuyachkani, en tiempos de globalización, pone en escena un unipersonal —*Antígona*, con texto de José Watanabe (2000)— que se hace más transnacional y se auto-deshistoriza en pro de esa mayor validez transnacional y aceptación por parte de públicos de distintas culturas, especialmente de formación cultural europea.

El Teatro de los Andes, por su parte, en sus primeros espectáculos implicaba un contexto boliviano y parecía asumir la defensa del indígena de la sierra y sus sistemas de valores. Su destinatario parecía ser el indígena de Bolivia. Su versión de *La Ilíada* (2000), sin embargo, fue estrenada en Europa, con lo cual pudiera pensarse que es un discurso cuyo primer receptor es un asistente a festivales internacionales de teatro. Por otra parte, la incorporación de numerosos motivos provenientes de las culturas hegemónicas de Occidente implica que la decodificación de los personajes y los símbolos está básicamente en la cultura de la élite occidental y no en las culturas aborígenes. No obstante, tanto la temática como la problemática son válidas para América Latina, en lo cual coincide con la posición del grupo Yuyachkani.

Dentro de estas tendencias de inserción de los discursos teatrales en la llamada "gran cultura de Occidente", es de destacar la frecuencia con que dramaturgos y directores latinoamericanos escenifican versiones de textos de Shakespeare. Fenómeno que, aunque no exclusivo del período, puede entenderse como proceso de legitimación de mensajes y espectáculos al identificarse con un ícono de la cultura de Occidente. *Hamlet* fue leído en tiempos de las dictaduras como una manifestación de la protesta frente al poder. En tiempos de posmodernidad, el grupo Teatro Arena (México), con dirección de Martín Acosta (1964) presenta un joven Hamlet (*Hamlet*, 1997) con rasgos asociables a un personaje *gay*. El mismo grupo y director, escenificó, con texto del director y Luis Mario Moncada.

Carta al artista adolescente (1996), de James Joyce, dentro de la misma orientación. En ambos casos, los protagonistas son portavoces de una condición significativa para sectores humanos que han levantado su voz en tiempos contemporáneos.

8. De las teatralidades y la globalización

La posmodernidad y la globalización han dilatado y transformado las teatralidades legitimadas de Occidente. La difusión transnacional de los medios de comunicación masiva, en especial el cine y la televisión, ha determinado una amplitud de la competencia cultural y visual de los espectadores contemporáneos y ha contribuido a una competencia visual relativamente homogénea a nivel transnacional. Dentro de las teatralidades divulgadas y legitimadas por estos medios, es necesario destacar dos: la reconstrucción de la teatralidad del barroco y la incorporación de una teatralidad oriental.

La "teatralidad del barroco" se pone de manifiesto en el uso de procedimientos formales y en la fascinación por utilizar historias asociadas o ambientadas con el esplendor de formas manieristas, barrocas o rococó. Junto a la interpretación del regreso a los fundamentos de la modernidad que hemos propuesto, lo definidor de este barroco o el rococó es que son vistos como culturas exóticas.

Esta manifestación se da tanto en el teatro de sala como en el teatro de calle. *De monstruos y prodigios...* (2000), ya comentada, reconstruye el barroco, con el formalismo, la exuberancia, la complejidad formal de la lectura que la historia ha hecho del período, pero cuyo significado implica el cuestionamiento de un modo de existencia que constituye el núcleo del imaginario representado en el texto mismo: el arte como absoluto, como sentido de la vida, reforzada con un discurso científico justificador. Todas estas dimensiones son parodiadas y carnavalizadas. Semejante es la utilización en *Mistiblú* (1990) de Roberto Ramos Perea, ya mencionado, quien toma el tema de Marqués de Sade. Dentro de esta reiteración de la teatralidad rococó también debe considerarse *Madame de Sade* (1998) del grupo chileno Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez, en la cual se integran el exotismo del siglo XVIII, el rococó francés y códigos e imágenes del teatro japonés. En el cine son varias las películas que han enfatizado esta visión del período. Por ejemplo, *Amadeus*, *Relaciones peligrosas*, *Quills* y *Farinelli*.

La imagen de las culturas asiáticas, especialmente de China y Japón, promovida por el cine norteamericano desde los años veinte hacia adelante, determinó una tendencia a la representación estereotipada de japoneses y chinos. El cine chino, japonés y vietnamita actuales han contribuido a alterar la estereotipación de los decenios anteriores. Estas nuevas manifestaciones culturales reproducen formas de actuación, gestualidad, vestiduras, máscaras, escenografías, del arte oriental —especialmente japonés— sin la estereotipación degradante. Un ejemplo extremo es el espectáculo *Crápula Mácula* (1996), del grupo Barco Ebrio (Colombia), dirigido por Hoover Delgado, en el cual los personajes no sólo están vestidos a la japonesa sino que hablan castellano con acento japonés asociable a las versiones en español de películas japonesas. Su fuente fue el cuento "En un bosquecillo" de Riunosukewa, que había servido como referente en la película *Rashomon*. Pese a la apariencia de alejarse de la realidad colombiana, afirma un planteamiento válido para las circunstancias contemporáneas de Colombia: las diversas miradas de una misma situación sugiere la dificultad de saber la verdad detrás de los relatos de la violencia.

9. La alteración de lo cotidiano

Otra dimensión del teatro del período es la representación de la vida, sin posiciones heroicas ni estridentes frente a los males del mundo, pero que muestra el diario transcurrir de la vida de individuos cuyo hacer cotidiano se ve alterado por factores aparentemente insignificantes. Probablemente uno de los dramaturgos más finos en este modo de representación es Eduardo Rovner (Argentina, 1942). Varios de sus textos han obtenido numerosos premios nacionales e internacionales y sus puestas han logrado extraordinario éxito en varios países de América Latina, Europa y en Estados Unidos. Ejemplos de este tipo de discurso son: *Compañía* (1990. Estrenada 1996), *Volvió una noche*, Premio Casa de la Américas (1991).

En una entrevista de Miguel Ángel Giella caracterizó su teatro: "A mí me atrae este estilo que parte de una situación aparentemente natural, cotidiana y que empieza a retorcerse hasta llegar a lo trágico..." (Giella: 1994, 111).

Compañía es el proceso de destrucción de la armonía de un matrimonio que, hasta la tarde en que comienza la acción, vivían en paz, con gran tranquilidad, con los hijos ya fuera de casa y una

situación económica tranquila. El texto comienza con el regreso a casa de Osvaldo, el marido, quien ha abandonado su trabajo una tarde en que el ambiente se le hace opresivo. Osvaldo le cuenta a Ana, la esposa, el encuentro con una mujer en el banco del parque y, en su afán de compartir la experiencia y su alegría, le cuenta con detalles el encuentro, y el efecto realizador que ha tenido, y se sorprende de que su esposa no entienda el significado del encuentro. La sorpresa es mayor cuando Ana y el espectador se dan cuenta que Osvaldo ha dejado a Magda (la mujer del parque) en la puerta de la casa para hacerla entrar y compatir con Ana su compañía. Con un lenguaje muy fino, Rovner convierte una situación trágica y melodramática, casi inverosímil, en una pieza muy fina, en la que se describen sentimientos humanos de modo muy convicente.

La situación básica es similar a la de la pareja de *Volvió una noche*, en la que el regreso de la Madre interrumpe y se interpone entre los novios.[75] Manuel, de unos cuarenta años, visita con frecuencia la tumba de su madre y le cuenta sus actividades que tienen que ver más con lo que su madre esperaba de él. Así le habla sus éxitos como médico, músico clásico y la tradición judía de la familia de la novia. Cuando le menciona que se va a casar, la madre abandona la tumba y se va a casa de él, se instala en ella, y le sirve como cuando estaba viva. El retorno, que resulta muy natural en el texto, da origen a numerosas situaciones divertidas, algunas conmovedoras. El personaje de la Madre —Dolly— es indudablemente uno de los personajes inolvidables del teatro argentino y latinoamericano.

El tema del matrimonio y la conciencia de la rutina y necesidad de cambio se da también en *Cuando me afeito*, de Carlos Pais, presentado por el Teatro Circular de Montevideo, con la dirección de Jorge Cuti. Es una comedia liviana, con tres personajes cuyo punto de partida lo constituye la conciencia de un hombre de la necesidad de cambiar de vida, conciencia que se acentúa cada mañana al

[75] *Volvió una noche* ha ganado numerosos premios: el Premio Casa de las Américas 1991; el Florencio, de la Asociación de Críticos Uruguayos al mejor espectáculo de 1993 de Uruguay y ARGENTORES, de la Sociedad Argentina de Autores 1995. A la vez, ha sido propuesta para varios premios y se ha representado en numerosos países con gran éxito. Entre otros, Argentina, Uruguay, Cuba, Estados Unidos, España. Recientemente se ha puesto en Nueva York, Murcia y Praga.

afeitarse. El motivo dominante lo da la visión de un matrimonio que, con los años, se ha transformado en rutina en la cual la vida cotidiana se constituye en una serie de actos repetidos sin mayor significación o importancia para ninguno de los cónyuges. Toda la acción acontece dentro de una jaula, diseño escenográfico de Osvaldo Reyno, lo que refuerza el motivo del encierro. La rutina de lo cotidiano y la indecisión del marido que busca el momento de arrancar de la jaula se interrumpe cuando oye de otro personaje que ha llevado a cabo el mismo acto que él ha postergado: huir de la casa. La búsqueda y construcción de los detalles de la huida del "Gordo" parecieran constituir la clave del acto de decisión. La llegada de la esposa del "Gordo" a la casa del matrimonio infeliz evidencia la posibilidad del cambio, y de que el cambio origine la realización personal. Esta capacidad en la obra, sin embargo, está en manos de la mujer y no del hombre. Finalmente es la esposa la que toma la decisión de irse de la casa.

El Teatro Circular de Montevideo también puso en escena en 1995 *Aeroplanos*, del dramaturgo argentino Carlos Gorostiza en la cual escenifica la vida cotidiana de dos viejos, uno retirado de correos y el otro un ex-jugador de fútbol. Ambos, amigos desde la juventud, encuentran en su mutua compañía la única compensación a los infortunios de la edad. El motivo inicial de la acción se funda en la espera de los resultados de los exámenes médicos al ex-futbolista y la preocupación de los familiares y, especialmente, el amigo que lo visita por esos resultados. Se configuran dos vida solitarias. La realización escénica está muy bien lograda, con matices irónicos, cómicos, sentimentales y, en ciertos instantes, con intensa emotividad.

Estos textos no tocan los grandes temas de la modernidad ni de la posmodernidad; pero sí incorporan seres humanos que, en su vida cotidiana, muestran su humanidad, sus debilidades, sus ternuras, en diálogos de tono menor, sin estridencias, pero profundamente conmovedores.

Capítulo 10
De las teatralidades y los discursos teatrales de los sectores étnicos desde la modernidad

1. Visión general

Los discursos teatrales y las prácticas escénicas de los sectores étnicos continúan durante el siglo XX en diversa relación de apropiación y utilización de prácticas escénicas de las culturas hegemónicas.

Los discursos teatrales y las prácticas escénicas de los sectores étnicos conservan sus rasgos de espectáculos masivos a través de fiestas religiosas y ritualidades públicas, aun cuando hay claras diferencias entre los sectores indígenas y los afrolatinoamericanos. Asimismo, es variado el interés de los sectores hegemónicos por estas prácticas en distintos períodos del siglo. Las variantes provienen de las diferencias de componentes étnicos en cada país y las distintas ideologías sustentadoras de los proyectos nacionales e internacionales de los sectores dominantes. Mientras las prácticas escénicas de origen indígena son conservadas y realizadas predominantemente por los grupos étnicos indígenas y en las "fiestas" hibridizadas de carácter ritual y religioso; las de origen africano, aunque conserven su carácter ritual para los grupos étnicos de origen africano, han tendido a incorporarse a las "fiestas", carnavales y celebraciones de la hegemonía cultural de carácter no ritual y, con frecuencia, urbanos.[76]

[76] Para las tradiciones de herencia africana en Cuba, ver la colección de ensayos editados por Brugal y Rizk (2003).

Durante el período, los sectores étnicos, tradicionalmente marginados, no alteran radicalmente su condición, a pesar de que los representantes del poder tienden a concederle voz, ya sea directamente o por medio de portavoces de los intelectuales de los sectores medios. Por otra parte, aumenta el interés de los productores de las culturas hegemónicas por las prácticas culturales étnicas, por razones políticas, culturales y económicas. En lo político, como hemos propuesto anteriormente, los sectores medios buscaron ampliar sus bases con el apoyo de los sectores marginados y adoptaron posiciones favorables hacia los sectores no-hegemónicos, estimulados por los movimientos políticos socialistas y por las doctrinas de la Iglesia Católica. En lo económico, además, las festividades, religiosas o "paganas", estimulan la economía de la región. Factores que corresponden a la vez a tendencias generales de las culturas de Occidente.

En algunos países de América Latina, a comienzos de siglo, además de los factores mencionados, la proximidad del centenario de las declaraciones de independencia originó discusiones sobre las "identidades nacionales", lo que implicó reflexiones en torno al componente étnico de esas identidades. Mientras en algunos se negaba el factor étnico no hispánico, privilegiando las raíces europeas, en otros se lo aceptaba como componente importante. Alejandro Ortiz Bulle Goyri, por ejemplo, hace notar esta relación al indicar: "Uno de los discursos dominantes en esa búsqueda de la identidad nacional en esos años fue el indigenismo, que propugnaba por la revaloración de las culturas indígenas a partir de su integración a la cultura mestiza dominante sin renunciar del todo a sus propias raíces, bajo el amparo y directrices del Estado Mexicano posrevolucionario..." (2003, 75-76). En cierto modo, el tema ha vuelto a ponerse de moda en los años ochenta con una variante significativa para estas celebraciones. Algunos historiadores y teóricos de las culturas han propuesto buscar la esencia de las culturas de América Latina en las religiones "populares", lo que ha implicado una mayor investigación de las religiones vinculadas a las tradiciones indígenas, afrolatinoamericanas y "populares", según sea la región que se considera (Larraín Ibáñez, 1996).

Estos factores han contribuido al mayor interés de los intelectuales de las culturas hegemónicas por las producciones de los sectores marginados, aunque entendidas predominantemente como

"folclore". Lo que significó intensificar la recolección de materiales de los "sectores populares" y la incorporación de conceptos como "indianismo" e "indigenismo" en las historias de las culturas en América Latina.

Para la mejor comprensión de las prácticas escénicas vinculadas a grupos étnicos, creemos que es necesario distinguir entre discursos teatrales y teatralidades étnicas mediatizados y no mediatizados. Entendemos por discursos mediatizados cuando se trata de grupos formados por individuos de los sectores étnicos que, en principio, intentan comunicar y hacer evidente sus preocupaciones y problemas, que tienden a utilizar las formas teatrales de las tradiciones, pero que se integran bajo la dirección de directores y monitores teatrales de las culturas hegemónicas. Esta modalidad suele determinar que el mensaje y los códigos teatrales aparezcan con frecuencia marcados por los intereses y los códigos de los directores visitantes y los monitores teatrales. Los no mediatizados vendrían a ser aquellas prácticas dirigidas y realizadas por los propios representantes de los sectores étnicos, con menos interferencia de las hegemonías culturales en el momento de su producción.

2. Las teatralidades y los discursos teatrales indígenas

2.1. Tendencias generales

Los investigadores coinciden en señalar que en el presente continúan las tradiciones teatrales iniciadas en el período prehispánico y colonial, y, como en el pasado, se dan integradas con teatralidades cristianas y rasgos de las culturas dominantes, en especial de aquéllos que se han plasmado en los medios de comunicación masiva, como el cine y la televisión.

Norma Natalia Carrillo se preguntaba hace algunos años por la "vigencia del teatro indígena" en Guatemala. A lo que respondía: "... a lo largo del año se representan en Guatemala unos ochenta bailes diferentes..." (38). Y agrega que ellos: "tienen una función ritual, cuya ejecución solamente cobra sentido si se halla vinculada a una festividad de sus creencias y tradiciones (una simbiosis de creencias prehispánicas y de elementos de liturgia católica)" (38). Fernando González Cajiao (1988) al bosquejar el teatro colombiano del siglo XX, anota que el teatro indígena ha sido poco investigado, pero que algunos antropólogos "dan a entender que aún sobreviven entre ciertas tribus autóctonas rituales que constituyen auténtico

teatro" (314). Recuerda a Roberto Pineda Giraldo y anota: "Los indios guajiros, en efecto, celebraban, por lo menos hasta ese año [1947], un festival que llamaban 'baile de la cabrita' en honor de su diosa de la fecundidad, Mareiwa" (314). Teresa Gisbert, al referirse a Bolivia apunta:

> Existe en Bolivia una forma de teatro popular e indígena cuyos orígenes se remontan al siglo XVI. Se trata de representaciones callejeras que se hacen en ocasión de los Carnavales de Oruro y la Fiesta del Gran Poder en La Paz. En la actualidad, estas obras son dos: el drama que representa la muerte de Atahualpa y la lucha entre el Arcángel San Miguel y los demonios (1988, 212).

2.2. Características definitorias

Sin buscar agotar el tema, a continuación, dentro de la enorme variedad de las prácticas escénicas de origen indígena o escenificadas predominantemente por grupos indígenas en el siglo XX, describiremos brevemente algunos rasgos recurrentes.

2.2.1. En el siglo XX, como en los períodos anteriores, el teatro indígena no se limita a un discurso verbal. Constituye una práctica cultural en la que se integran varias prácticas escénicas y performativas, tales como la danza, la representación teatral, la música e incluye coreografías, generalmente, transmitidas de generación en generación. El énfasis, por lo tanto, no está en la actuación individual ni en la "creación" de personajes individualizados psicológicamente. Tampoco la actuación busca la construcción de personajes únicos. Escudero dice que: "El carácter no es festivo, se trata de la *fiesta*. Es una forma dramática en la que se narra la actividad de los personajes. En sí, es un acto sincrético renovado cada año" (1988, 22).

2.2.2. Se tiende a llamarlas "bailes" como indicio de que, generalmente, integran danzas, prácticas musicales, variedad de instrumentos asociados a las culturas indígenas, coreografías con énfasis en colores y desplazamientos de grupos masivos o entidades colectivas. Probablemente, dentro de esta integración de códigos es donde más se advierten los signos específicos de las culturas indígenas de las distintas zonas. Los colores, por ejemplo, tienen

significados particulares para cada etnia. Los pasos de los bailes y las coreografías son también particulares de las zonas y de las culturas dominantes en ese espacio.

2.2.3. La responsabilidad del montaje de preferencia corresponde a entidades colectivas, usualmente llamadas hermandades o cofradías, las que tienden a financiar el espectáculo, imponer normas de participación y decidir la distribución de los danzantes. Generalmente, ensayan gran parte del año y la responsabilidad de la preparación de los bailarines queda en manos de un "director", llamado a veces "mayoral", el cual, con frecuencia, recibe un respeto similar a un sacerdote. Los danzantes no reciben sueldo y, con frecuencia, su participación es debida a la devoción por la divinidad central de la fiesta. En muchas ocasiones, la actividad corresponde a una promesa, ya sea personal o familiar.

2.2.4. La ocasión de la fiesta es de carácter religioso y se lleva a cabo en una fecha importante para la comunidad. Norma Natalia Carrillo destaca: "Ahora bien, se debe ver consciente de que una festividad cristiana puede estar fusionada con una festividad pagana, si bien esto puede pasar inadvertido ya que suele ser una característica muy subyacente" (39). Esta posición coincide con la descripción de González Cajiao, quien narra:

> Se referían en ocasiones, a creencias mitológicas o la propiciación de ciertas actividades divinas o humanas como la lluvia; pero también versaban sobre hechos cotidianos, como las guerras entre las tribus o clanes, con un auténtico concepto de conflicto dramático; quizás los aspectos más característicos de este teatro consistían en que las piezas iban siempre narradas por un cantador que contaba la historia que los demás iban, al tiempo representando, siendo la música el único elemento fijo de las obras en que la improvisación, a menudo, ocupaba la mayor parte (314).

En el siglo XX, la mayor parte de las "fiestas" están asociadas a festividades católicas de larga tradición, no siempre de advierten la relación con las tradiciones indígenas, pero éstas se hacen presentes a través de las teatralidades indígenas de los adorantes.

teatro" (314). Recuerda a Roberto Pineda Giraldo y anota: "Los indios guajiros, en efecto, celebraban, por lo menos hasta ese año [1947], un festival que llamaban 'baile de la cabrita' en honor de su diosa de la fecundidad, Mareiwa" (314). Teresa Gisbert, al referirse a Bolivia apunta:

> Existe en Bolivia una forma de teatro popular e indígena cuyos orígenes se remontan al siglo XVI. Se trata de representaciones callejeras que se hacen en ocasión de los Carnavales de Oruro y la Fiesta del Gran Poder en La Paz. En la actualidad, estas obras son dos: el drama que representa la muerte de Atahualpa y la lucha entre el Arcángel San Miguel y los demonios (1988, 212).

2.2. Características definitorias

Sin buscar agotar el tema, a continuación, dentro de la enorme variedad de las prácticas escénicas de origen indígena o escenificadas predominantemente por grupos indígenas en el siglo XX, describiremos brevemente algunos rasgos recurrentes.

2.2.1. En el siglo XX, como en los períodos anteriores, el teatro indígena no se limita a un discurso verbal. Constituye una práctica cultural en la que se integran varias prácticas escénicas y performativas, tales como la danza, la representación teatral, la música e incluye coreografías, generalmente, transmitidas de generación en generación. El énfasis, por lo tanto, no está en la actuación individual ni en la "creación" de personajes individualizados psicológicamente. Tampoco la actuación busca la construcción de personajes únicos. Escudero dice que: "El carácter no es festivo, se trata de la *fiesta*. Es una forma dramática en la que se narra la actividad de los personajes. En.sí, es un acto sincrético renovado cada año" (1988, 22).

2.2.2. Se tiende a llamarlas "bailes" como indicio de que, generalmente, integran danzas, prácticas musicales, variedad de instrumentos asociados a las culturas indígenas, coreografías con énfasis en colores y desplazamientos de grupos masivos o entidades colectivas. Probablemente, dentro de esta integración de códigos es donde más se advierten los signos específicos de las culturas indígenas de las distintas zonas. Los colores, por ejemplo, tienen

significados particulares para cada etnia. Los pasos de los bailes y las coreografías son también particulares de las zonas y de las culturas dominantes en ese espacio.

2.2.3. La responsabilidad del montaje de preferencia corresponde a entidades colectivas, usualmente llamadas hermandades o cofradías, las que tienden a financiar el espectáculo, imponer normas de participación y decidir la distribución de los danzantes. Generalmente, ensayan gran parte del año y la responsabilidad de la preparación de los bailarines queda en manos de un "director", llamado a veces "mayoral", el cual, con frecuencia, recibe un respeto similar a un sacerdote. Los danzantes no reciben sueldo y, con frecuencia, su participación es debida a la devoción por la divinidad central de la fiesta. En muchas ocasiones, la actividad corresponde a una promesa, ya sea personal o familiar.

2.2.4. La ocasión de la fiesta es de carácter religioso y se lleva a cabo en una fecha importante para la comunidad. Norma Natalia Carrillo destaca: "Ahora bien, se debe ver consciente de que una festividad cristiana puede estar fusionada con una festividad pagana, si bien esto puede pasar inadvertido ya que suele ser una característica muy subyacente" (39). Esta posición coincide con la descripción de González Cajiao, quien narra:

> Se referían en ocasiones, a creencias mitológicas o la propiciación de ciertas actividades divinas o humanas como la lluvia; pero también versaban sobre hechos cotidianos, como las guerras entre las tribus o clanes, con un auténtico concepto de conflicto dramático; quizás los aspectos más característicos de este teatro. consistían en que las piezas iban siempre narradas por un cantador que contaba la historia que los demás iban, al tiempo representando, siendo la música el único elemento fijo de las obras en que la improvisación, a menudo, ocupaba la mayor parte (314).

En el siglo XX, la mayor parte de las "fiestas" están asociadas a festividades católicas de larga tradición, no siempre de advierten la relación con las tradiciones indígenas, pero éstas se hacen presentes a través de las teatralidades indígenas de los adorantes.

2.2.5. El espacio escénico tiende a ser un espacio abierto, ya sea campesino o rural, en lo cual se corresponden a los ritos prehispánicos y a las celebraciones y fiestas públicas, religiosas o civiles, de la cultura occidental. A menudo, se lleva a cabo en todo el pueblo, o en torno a las iglesias y espacios que la tradición ha establecido como "sagrados".

2.2.6. Las descripciones y estudios sobre las celebraciones religiosas populares, especialmente en áreas de fuerte permanencia de la cultura aborigen, muestran que continúa en el siglo XX la hibridización permanente de las culturas marginales con elementos de las culturas dominantes. La mayor parte de estas manifestaciones conservan elementos de las teatralidades indígenas e incluyen aspectos propios de las culturas dominantes. La apropiación en muchos casos es evidente en el lenguaje, las imágenes y las representaciones visuales. Se dan materiales de apropiación cultural tanto como de reutilización. En las batallas de moros y cristianos, por ejemplo, se producen evidentes sustituciones de los trajes indígenas de las culturas prehispánicas por los elementos que la visión popular —derivada de la mirada católica— impuso en los modos de representación de moros y cristianos. Las figuras con que se ilustran las capas de los danzantes sugieren la inserción cultural. En algunos casos, se conservan elementos visuales indígenas, aunque su significación no corresponde a los signos originales. En un espectáculo que presencié en Cholula, México, en el año 2001, las capas de los danzantes cristianos tenían símbolos cristianos, ángeles, vírgenes, la cruz; las capas de los moros, en cambio, tenían signos indígenas, tales como de la serpiente emplumada. En este espectáculo, además, se observaban otros elementos de modernización, indicio de los modos de transformación de los espectáculos populares: los participantes utilizaban micrófonos inalámbricos y parlantes lo que permitía que se escuchasen las palabras en todo el espacio; debajo de las vestiduras tradicionales se advertía que muchos de los danzantes usaban zapatillas NIKE, con lo cual la potencial comodidad de las muchas horas de bailes desplazaba a las tradiciones.

2.2.7. Hay tendencia a considerar características de las prácticas escénicas de las culturas indígenas con motivos, temas y actividades provenientes de las prácticas híbridas formadas durante la Colonia

y el siglo XIX. Tal es el caso de los espectáculos en torno a la Toma de Jerusalén, el Combate entre Moros y Cristianos, etc. Es decir, lo indígena actual visto en perspectiva histórica emerge como un discurso hibridizado. Teresa Gisbert afirma que uno de los espectáculos más frecuentes en las celebraciones religiosas y festividades indígenas —el de las Diabladas— fue "originariamente un auto sacramental que, a manera de comedia sagrada, se representaba en las calles acompañada de música y danza" (1988, 213). Las Diabladas es un baile de enorme presencia en las festividades asociadas con las culturas andinas.

2.2.8. Pese al predominio del baile y la música, hay prácticas teatrales indígenas en las cuales la palabra alcanza alguna importancia. Casi todas las obras tienen textos hablados, si bien algunos son improvisados, y, en su mayoría estos textos son en castellano.

2.2.9. El uso de máscaras es también una característica recurrente, lo que ha merecido numerosos estudios. Norma Natalia Carrillo comenta la importancia de las máscaras: "En las representaciones de los bailes las máscaras cumplen una función importantísima: definen al personaje que las usa. Y es una definición inmediata y absoluta, casi una caricatura: la máscara de conquistador no sólo es blanca y rubicunda, sino que es rubia..." (40). "Es decir, las máscaras señalan todo: grupo étnico, características psíquicas, especializaciones y posiciones sociales... Sin máscaras no habría personajes, no habría teatro indígena..."(40) Manuel Galich, al hablar de *El güegüense*... también apunta rasgos del teatro indígena: "Quien dice baile indígena dice máscara. Este es un elemento imprescindible, en la concepción indígena de la coreografía y como constituye, a su vez, parte inseparable y medular del hecho teatral, la identificación máscara-teatro es obvia" (1977, 15).

Las máscaras suelen sugerir el origen del baile y con mucha frecuencia utilizan y se adaptan, como los trajes, a las distintas tradiciones e influencias, lo que puede estar también determinado por los grados de comercialización de la fiesta y los orígenes del grupo.[77]

[77] Muchos de los rasgos aquí destacados también pueden verse en las fiestas y carnavales actuales en la zona de Puebla, México (Azor, 2004).

2.2.10. González Cajiao, al justificar la condición de "teatro" de las prácticas escénicas indígenas, describe otros aspectos interesantes en los cuales coinciden con prácticas escénicas de otras culturas indígenas, tales como el uso de los colores y objetos como signos para identificar personajes y conductas: "Éstas no estaban escritas, en efecto se conservaban por tradición oral; no existía tampoco la escenografía propiamente dicha, más bien podría decirse que se usaba una sencilla utilería en que las mantas con que se visten los indios funcionaban como nubes, viento, lluvia o casa; al tiempo que, por sus colores, identificaban a los personajes" (314).

2.2.11. En el siglo XX se han integrado componentes materiales visuales e imaginarios de los medios de comunicación de masas, tales como el cine y la televisión, como parte integral de las teatralidades indígenas. Indicio una vez más de cómo las teatralidades indígenas se apropian de elementos de las culturas hegemónicas. Una investigación de los bailes de la Fiesta de la Tirana en el norte de Chile, por ejemplo, evidenció la utilización de personajes y teatralidades del cine de los años cuarenta para la creación de nuevos grupos de danzantes a la virgen y transformación de grupos de los mismos. Villegas-Silva destaca en este sentido la aparición de "bailes" como los de Alí Babá, Los Pieles Rojas, etc. Este tipo de análisis hace evidente la permeabilidad de algunas de las festividades "populares" y la modalidad de su hibridación con las culturas dominantes (Villegas-Silva). La difusión del cine en los sectores populares desde los años treinta del siglo pasado y de la televisión en las últimas décadas ha proporcionado nuevos materiales coreográficos y visuales que impactan la construcciones visuales o los constituyentes de estas ceremonias.

2.2.12. En los últimos años del siglo XX, una de las notas novedosas del período es la visibilización de muchas de estas fiestas y teatralidades por medio de la televisión nacional e internacional. Este fenómeno hay que entenderlo como la integración de los sectores marginales étnicos dentro de las culturas dominantes, aunque siempre conservan su dimensión de ser una producción cultural del Otro, y la inclusión de lo exótico y lo visual en la cultura de la posmodernidad. Se ha producido una intensificación del uso de las celebraciones indígenas como material de consumo nacional y transnacional por medio de los canales televisivos transnacionales. Las festividades religiosas

tradicionales se han convertido en focos de atención de las compañías televisivas y de los canales de televisión "educativos" y es factible "ver" estas festividades sin participar en ellas. De este modo, se constituyen en espectáculos de los sectores hegemónicos y populares.

La televisión y la tecnología del video han hecho posible un doble proceso de intensificación de la colonización de las culturas étnicas y a la vez han contribuido a la visibilización de las teatralidades étnicas y de las culturas tradicionales como objetos estéticos. En la actualidad, no es difícil comprar videos de las fiestas religiosas. Esta apropiación de teatralidades se pone de manifiesto en temas, personajes, trajes y gestualidades.

2.2.13. En la etapa de la posmodernidad, los discursos indígenas han mantenido su compleja interrelación con las culturas dominantes y sus grados de hibridación cultural son diversificados de acuerdo con la distancia de los centros y su difusión. Se produce una extraordinaria divulgación de los espectáculos de los sectores marginales, ya sea por los nuevos intereses políticos en los sectores mayoritarios, la preocupación de la iglesia por los sectores marginales o la comodificación posmoderna de sus espectáculos al ser utilizados por lo medios masivos de comunicación, especialmente en la televisión nacional e internacional.

Por otra parte, esta visibilización contribuye a los propósitos políticos. A diferencia del subsistema anterior, en que los sectores medios se apropiaron del indígena como modelo y símbolo de la revolución política, ahora, el énfasis mayor está en su visualidad, y, en algunos casos, en su pintoresquismo. Los discursos dominantes han contribuido a hacer "ver" estas culturas en los espacios internacionales.

2.2.14. En el período moderno se ha intensificado la apropiación y reutilización de las teatralidades indígenas por los sectores culturalmente dominantes. En este período es más evidente su interpretación desgajándolo de su contexto histórico social y cultural y su refuncionalización dentro de la ideología de los nuevos productores. Así, por ejemplo, en los años sesenta y setenta los textos con raigambre indígena constituían la validación de las culturas y las etnias destruidas por los conquistadores y colonizadores. En esta lectura, en cierto modo, se fundaba una justificación de la libertad de los indígenas y su dignidad a nivel nacional e internacional.

2.3. Discursos teatrales indígenas mediatizados

Un ejemplo de discurso teatral indígena mediatizado lo constituye el experimento del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco (iniciado en 1983).[78] En este proyecto, bajo la inspiración de Julieta Campos, se propiciaba la recuperación de las artes tradicionales. En el caso del teatro, sin embargo, se preparó una espectacular presentación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, con todo el espacio físico del pueblo como escenario, con actores y actrices indígenas y los elementos musicales y coreográficos tradicionales de la zona. La hipótesis de trabajo en esta integración era vincular lo "universal" con lo étnico específico para facilitar la difusión y la valoración de lo específico. La tarea del Laboratorio Campesino, no obstante, no se limitaba a la producción de un espectáculo sino que correspondía a toda una gama de enseñanzas que cubren diversas de materias históricas, culturales y teatrales. La descripción del proyecto enfatiza la inserción de elementos de la cultura dominante en la cultura indígena: "El entrenamiento dramático parte del sistema de Stanislavsky, adaptado a las peculiaridades indígenas... Se imparten diecisiete materias teórico-prácticas: actuación, voz, dicción, memorización, análisis de texto, géneros, dramaturgia, danza, biomecánica, pantomima, maquillaje..." (Miguel Ángel Quemain: 1988, 153).

Otro ejemplo puede considerarse la creación y larga existencia del Teatro La Fragua, que funciona en Honduras, pero cuya base económica y política se encuentra en Estados Unidos. Es el caso de un grupo teatral activo, formado por indígenas, fundado por un sacerdote, quien actúa como sacerdote y como director. En una entrevista incluida en la cinta de video distribuida por Jesuit Mission Bureau, el sacerdote, Jack Warner, S.J., no encuentra contradicción en llevar a cabo las dos actividades: sacerdote católico y director teatral. Considera que ambas contribuyen "toward the same thing, to make people realize themselves". En uno de los informes de "Teatro La Fragua", escrito por Billy Peña, se explica el significado y los objetivos del grupo teatral. El sacerdote Jack Warner llegó al

[78] Para la historia del grupo y su análisis desde una pespectiva transcultural, ver Underiner, 78-100. Para el teatro maya de este siglo, ver los escritos de Donald H. Frischman.

Progreso hacia 1980 "and since then has dedicated all his efforts to directing the *teatro*, and to taking the *teatro* to the towns and villages. If the people don't go to the theater, the theater has to go to the people..." Informa que Warner recibió entrenamiento en "the dramatic arts at the Goodman Theater in Chicago", que llegó a Honduras con la idea de fundar una compañía de teatro. Apunta también que en ese momento estaba bajo la influencia del Teatro Campesino. Parece ser que el objetivo principal del sacerdote es el desarrollo del teatro; por otro, el dar oportunidad a la gente del pueblo a expresarse a sí misma: "The works that *la fragua* presents put the people in direct contact with their historical past as well as inspiring them to have faith in a better future".

Desde el punto de vista ideológico, hay que entender la frase —"self-realization"— como la realización de los principios con los cuales funciona la Iglesia Católica en América Latina. El teatro indígena, en este caso, está representado por actores y destinatarios indígenas, pero los principios y objetivos de la nueva Iglesia Católica actúan como factores de mediatización en los sistemas de valores, el imaginario social y la teatralidad representada.

Un caso diferente es el del Teatro de los Andes, dirigido por César Brie, en Bolivia. El grupo se caracterizó como predominantemente indígena, aunque el director es argentino y la actriz principal italiana. En apariencia su teatralidad es indígena en cuanto a la etnia de la mayor parte de los actores, la utilización de trajes e íconos, los instrumentos musicales y las gestualidades. Además, algunos de los temas y problemas planteados en sus espectáculos pueden entenderse como versiones indígenas. En las entrevistas y declaraciones también se enfatiza su raigambre étnica y la recepción entre los indígenas bolivianos. La perspectiva teatral, sin embargo, es "internacional" y "universalista" y los fundamentos teóricos, actorales y culturales, se vinculan más con las tendencias del teatro europeo de la modernidad y posmodernidad que con las culturas indígenas. Cada espectáculo preparado por el grupo es excelente para un público internacional y, si aceptamos sus declaraciones, también para el espectador indígena de Bolivia. Uno de sus espectáculos de mucho éxito internacional ha sido *Ubú en Bolivia*. Esta puesta en escena es un modelo de integración de códigos culturales y escénicos de la posmodernidad para comunicar un mensaje moderno, no posmoderno. Se utiliza el texto y el motivo de

Ubú rey para cuestionar, satirizar, ridiculizar el poder, especialmente el poder político, se propone la revuelta social de los oprimidos y concluye con el triunfo de éstos, que aparecen representados como los indígenas del altiplano. Teatralmente, integra códigos del cine, la televisión, la danza popular, la danza clásica, la gestualidad de las artes marciales, los desplazamientos y movimientos circenses, andina, la gimnasia olímpica. Los actores y la actriz constituyen una maravilla de habilidad en la utilización del cuerpo y las técnicas corporales de una variedad de artes.

A partir de la apropiación de la producción cultural por parte de los sectores medios hacia el segundo decenio del siglo, los representantes de estos sectores —como hemos demostrado en secciones anteriores— se apropiaron de la representatividad de los sectores culturalmente étnicos o proyectaron sus propios discursos en los discursos de estos sectores. Una de las consecuencias significativas de este proceso ha sido relegar los discursos teatrales étnicos a la dimensión de lo folclórico o ritual, disminuir su significación como discursos independientes e intensificar el proceso de hibridación.

3. Las teatralidades de herencia africana

3.1. Visión general

Los sectores étnicos afrolatinoamericanos durante el siglo XX siguen produciendo espectáculos, especialmente en los países y zonas con grandes contingentes de población de origen africano, aunque la participación no se limita a las etnias de descendencia africana. Como en los siglos anteriores, tenemos producciones de los propios sectores étnicos y otras en que aparecen representados. Entre las primeras, durante el período ha adquirido cada vez más importancia su participación en carnavales y otras prácticas escénicas callejeras.

En el siglo XX, las teatralidades y aspectos de las culturas de herencia africana han adquirido enorme importancia por su impacto directo o indirecto en las hegemonías culturales. Ya hemos mencionado que la aceptación de mitos "primitivos" como fuentes de conocimiento o referentes para describir procesos psicológicos y la importancia de los modos de representación de origen africano en las artes plásticas del siglo XX legitimaron aspectos significativos de estas culturas y dinamizaron su interpretación como culturas ricas

y variadas. Son numerosos los libros recientes que estudian esta herencia e historian la esclavitud en América Latina.[79]

Las nuevas corrientes de pensamiento en Europa hicieron adquirir conciencia de la importancia de los mitos, especialmente los mitos de las culturas clásicas, y las relaciones entre mitos y culturas primitivas. A la vez, la alta cultura europea descubrió modos de representación africana y sus relaciones con mitos "primitivos", lo que se manifestó en el interés por el arte "primitivo", el arte africano y su apropiación por algunas de las escuelas de vanguardia en los primeros años del siglo, tales como el cubismo y el fauvismo. Este "descubrimiento" de los mitos, además, se relacionó posteriormente con aspectos del inconsciente (Freud, Jung), lo que dinamizó su utilización en prácticas artísticas como el surrealismo y el expresionismo. En el caso de la música, son numerosas las prácticas musicales del siglo XX que tienen su origen en las de herencia africana.

Varios rasgos de la teatralidades indígenas se dan también en las afrolatinoamericanas, tales como la hibridación, su inmersión en las festividades religiosas, su llegar a ser parte de festividades consideradas populares.

3.2. Algunas características recurrentes

Como en los períodos anteriores, en tiempos de la modernidad y de la posmodernidad las prácticas escénicas asociadas o provenientes de las culturas fundadas en las africanas tienden a recurrir códigos teatrales:[80]

3.2.1. Son espectáculos predominantemente realizados en espacios abiertos, pero en oposición a la tendencia dominante de las fiestas de raigambre indígena, las prácticas afrolatinoamericanas tienden a acontecer en espacios urbanos.

---

[79] En los museos de América Latina no se ven con frecuencia salas destinadas a la herencia africana. En Estados Unidos es admirable la colección del Smithsonian Institute en Washington. Sobre la variedad cultural puede verse *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*, editado por Allen Wardwell, que incluye una enorme variedad de imágenes del arte y las tradiciones africanas.

[80] Para la presencia de la herencia africana en Cuba moderna, ver Brugal y Rizk.

3.2.2. Son espectáculos en el que se integran prácticas escénicas y musicales, con poco discurso verbal o ausencia del mismo, excepto en forma de canciones. Sus formas más recurrentes son los carnavales, danzas, pasacalles.

3.2.3. Importancia del tambor. A juicio de Dina V. Picotti, el lenguaje del tambor es una "encarnación directa y natural de la palabra, comprensible para los iniciados, dirigida a los oídos y no a los ojos como la escritura alfabética" (109). Agrega: "Con sus fórmulas rítmicas a los orishas en la santería cubana, convoca a los loas en el vudú haitiano, imparte órdenes terminantes a los ñáñigos en Cuba y gracias a él allí se conservan aún restos de lenguas africanas, pervive con fuerza en los llamados afrouruguayas" (109).

3.2.4. Hay una tendencia a la repetición de personajes y formas de caracterización de los mismos por medio de trajes, máscaras y desplazamientos corporales que conducen a la estereotipación de personajes. Con frecuencia, los adornos tienen connotaciones simbólicas. Uno de los elementos definidores de los personajes son las máscaras.

3.2.5. Simbolismo. Identificación potencial de los personajes especialmente con deidades de la mitología africana, pero a la vez se incorporan versiones de personajes de la tradición católica con rasgos africanizados. Escudero, al referirse a Carnaval de Mama Negra, señala: "La enorme Mama Negra, madre tierra prolífica y generosa, exultante de alegría y humor, señala con clara evidencia su origen yoruba, viejo mito de la naciones africanas, resucitadas anualmente en América del Sur para proclamar su origen y demostrar su vigencia" (Escudero, 21). Rafael Brea, por su parte, al referirse a Santiago Apóstol y su presencia en los carnavales de Santiago de Cuba: "El poder de este apóstol debió impresionar profundamente el ánimo y la conciencia de los esclavos que, en el proceso del sincretismo religioso, lo asociaron con las entidades más fuertes y poderosas del panteón yoruba: Changó y Ogún" (Brea, 23). Escudero también apunta: "Todos estos signos revelan una actitud sincrética que opera hacia el interior de la comunidad latacungueña, auspiciada por las vendedoras del mercado, tradicionales organizadoras de la fiesta" (22). De esta práctica sincrética de creencias deriva que

muchos de los espectáculos tengan un carácter simbólico. Para Escudero, La Fiesta de la Mama Negra "contiene un tema fundamental. La renovación anual del encuentro entre pueblos y naciones" (22).

3.2.6. Sincretismo. En el período continúa la tradición de integrar elementos de los ritos católicos con los rituales de ascendencia africana. María Escudero al describir la celebración conocida como "La Mama Negra" que se celebra en las calles de la ciudad de Catacunga, provincia de Cotopaxi, hace notar que en apariencia podría ser considerada como una procesión de Semana Santa. Sin embargo, observa que se trata de una representación en la que "concurren" "personajes y símbolos de diverso origen étnico" en homenaje a la Virgen de la Merced el 24 de septiembre, pero que pronto "abandona cánticos, actitudes y forma corporativa católica, para transformarse en festejo popular" (18). La descripción y el análisis de Escudero señala "clara evidencia de su origen yoruba, viejo mito de las naciones africanas, resucitada anualmente en América del Sur para proclamar su vigencia" (21). Explica aún más: "Yoruba digo, pues la Mama Negra está representada por un hombre, escogido por 'ser buena gente', es decir, honesto, sano, generoso y, leáse con atención solidario. Una de las figuras del rito yoruba es bisexual y tiene hijos gemelos. Su atuendo y la presencia de los niños, así como los generosos senos, se remiten a costumbres situados (sic) fuera del continente" (21-22).

El mismo procedimiento lleva a la integración de etnias: con frecuencia se integran tradiciones indígenas con afrolatinoamericanas.

3.2.7. Otra dimensión de la permanencia de la teatralidad afrolatinoamericana se manifiesta en la continuidad de fiestas asociadas con lo cristiano y que involucran tanto la representación de "lo negro" como indicios de protesta. Jean Rahier analiza la celebración de la Fiesta de los Reyes o Epifanía por "los pobladores de origen africano de dos aldeas de la provincia de Esmeraldas, en el Ecuador: Santo Domingo de Onzole y la Tola" (2001, 71). Su análisis muestra la continuidad del uso de la fiesta religiosa, su representatividad de lo negro y su utilización como medio de protesta. Rahier insiste en que es necesario examinar no sólo la "africanidad" de estas celebraciones

sino que también su "multilocalidad", que implica entender los contextos en que se da la fiesta. En este caso, la protesta puede considerarse en dos aspectos: la parodia de la representación que el blanco ha hecho de la etnia africana y en las referencias directas a la situación política del Ecuador del momento. "Una de las únicas formas que se dejaron a las comunidades de la diáspora africana en la América Latina colonial para participar o encontrar un lugar para sí en la religión católica fue, de hecho, abrazar la leyenda e identificarse —en formas distintas y lugares distintos— con el Rey negro" (Brea, 71).

3.2.8. Apropiación de teatralidades de los discursos dominantes. Como en el caso de las teatralidades indígenas, junto con proporcionar elementos a las teatralidades dominantes, las teatralidades afrolatinoamericanas se apropian de rasgos de las teatralidades dominantes, los hacen suyos y le dan nuevas formas. En un espectáculo de Ballet Folklórico de Santiago de Cuba en el que se aspiraba hacer una historia de la danza afrocubana, se pudo observar cómo, por ejemplo, en el siglo XIX los afrocubanos tomaban elementos del vestir de la "aristocracia" cubana afrancesada y bailaban al ritmo de la danza del minué francés.

3.2.9. La utilización de anacronismos adquiere varias formas. Una de ellas es la sustitución de personajes del pasado por personajes del presente. María Escudero, al describir a los personajes de Mama Negra del Ecuador, anota: "...hay que citar a los generales o militares uniformados que hoy visten con la ropa actual (del ejército ecuatoriano), que dado el papel desempeñado, es probable que fueran representativos de los guerreros españoles..." (20).

La misma María Escudero describe a otros de los personajes participantes. Al referirse al "loante" o "loero", dice: "vestido a la usanza del siglo XVIII, como el Niño de Praga, con calzón corto y chaqueta de terciopelo negro, medias, zapatos, camisones de gran cuello y guantes blancos, montado, preside en cierta forma de cortejo y se detiene ante la Virgen a recitar loas de indudable origen español, mestizadas por el uso" (20). Lo que conduce con frecuencia a un carácter repetitivo, ya que tanto la acción como los personajes tienden a repetirse, con variantes menores, pero con adaptaciones que actualizan los acontecimientos y los personajes, sin cambiar radicalmente la tradición.

3.3. Algunas prácticas escénicas afrolatinoamericanas

3.3.1. Aunque el carnaval, como hemos comentado anteriormente, no es una práctica cultural originada en las culturas africanas, y en América Latina se ha cargado fuertemente de las teatralidades africanas y, en muchos aspectos, en el siglo XX, aparece como una muestra de elementos de estas teatralidades. En América Latina existen carnavales con predominio de rasgos de las culturas de herencia africana en casi todos los países, especialmente en aquellos donde la presencia de esclavos negros fue importante, tal como en Colombia, Cuba, Brasil, Panamá, Perú. En algunos de ellos, el carnaval ha adquirido renombre internacional y, en muchos casos, ha llegado a ser una actividad de atracción turística. Después de esfuerzos y proyectos de los organizadores presentados a la UNESCO, el Carnaval de Barranquilla, Colombia, en el año 2003, fue declarado obra maestra del "Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad" por esta institución. Mayor visibilidad y reconocimiento internacional tiene el Carnaval de Río de Janeiro —considerado como uno de los más importantes del mundo— y, en menor grado, el Carnaval de Montevideo, el Carnaval de la Habana y el de Santiago, en Cuba.

Rafael Brea ha examinado los elementos africanos en los carnavales de Santiago de Cuba. Observa que la tradición se remonta al período colonial, que se inserta dentro de las celebraciones religiosas católicas —en este caso, de Santiago Apóstol— y que se sincretiza con otras culturas. Brea afirma: "Naturalmente que la presencia africana no sólo se manifiesta en las comparsas, sino que abarca aspectos más amplios relacionados con la danza, las artes plásticas y, de manera muy especial, con la música" (1988, 23). El mismo investigador hace una breve historia del carnaval de Santiago de Cuba y sugiere un aspecto característico de las transformaciones de las celebraciones afrocubanas. Anota que durante la República (1902-1940) se enfatizan los elementos folclóricos y la "amplia participación popular" (28), y que, después de esta fecha, se incrementó la dimensión de propaganda política y comercial. Con la revolución del 59, el carnaval perdió mucho de su material comercial y "politiquero" y se enfatizó tanto el componente africano como hispano y cambió el sistema de financiamiento. "El financiamiento de las fiestas carnavalescas y de los elementos que

las conforman fue asumido íntegramente por los gobiernos municipales y provinciales. Los cabildos, congas y paseos recibieron el apoyo directo de instituciones del Estado" (28).

Como parte del carnaval o de modo independiente, hay varias prácticas escénicas que se asocian predominantemente a las culturas afrolatinoamericanas, tales como las comparsas, las murgas, candombe, rumbas, conga, en su mayor parte con presencia desde la Colonia y el siglo XIX.[81] Las teatralidades de origen africano también se actualizan en otras prácticas culturales con dimensión escénica, tales como la santería o el vudú.

4. La incorporación de la teatralidad afrocubana en el discurso de la hegemonía cultural

Una de las manifestaciones de la teatralidad afrolatinoamericana es su utilización por los discursos teatrales tradicionales. Este procedimiento es más evidente y tiene mayor significación en los espacios en los que hay un fuerte componente étnico de herencia africana. Desde el punto de vista de los discursos teatrales, el caso de Cuba es especialmente interesante por cuanto durante el período posterior a la Revolución Cubana (1959) se intensificó la concepción de los fundamentos de herencia africana de la identidad cubana y se produjo una proliferación de textos y espectáculos con esos elementos. Estos incluyen los carnavales, espectáculos folclóricos con énfasis en la historia de los bailes afrocubanos, y textos dramáticos para los sectores hegemónicos y el exterior con fuertes componentes de la ritualidad, los símbolos, íconos y personajes afrocubanos.

Dentro de estas últimas se puede considerar *Las ruinas circulares* (1995), del Teatro Buendía, que aspira a definir la "cubanidad" como la integración de la cultura europea con la africana. Según la descripción del propio grupo se trata de una "fábula que utiliza la estructura del sueño como espacio del encuentro de la cultura europea y los signos imborrables de la presencia africana en Cuba" (FIT Cádiz, 1995, 36). Componente clave de los símbolos del espectáculo son aquellos de las religiones que sustentan las culturas dominantes en Cuba. Ellas proporcionan muchas de las claves de los símbolos y el significado de los objetos que se utilizan en el

[81] Piccotti, que se centra en el Río de la Plata, destaca y describe varias de ellas, su historia y la interpretación de las mismas.

escenario, en el lenguaje de los personajes o las piezas musicales incluidas en distintas instancias de la pieza. La música incluye motivos afrocubanos recurrentes, música gregoriana, música popular contemporánea, marchas militares. La clave de la compleja representación es pensarla como la historia de Cuba. Se destaca la integración de las culturas que han configurado la cultura cubana, por medio de personajes representativos.

Otro ejemplo es *Otra tempestad*. Raquel Carrió explica: "Se trata de los encuentros —imaginarios o soñados— entre personajes shakespeareanos (deliberadamente los más reconocibles por el espectador) y figuras de la mitología afrocubana en el espacio de una isla encantada" (1999[b], 59). En otro fragmento del mismo ensayo, Carrió precisa: "narraciones yoruba y ararás de procedencia africana en el Caribe" (59). Alicia del Campo analiza *Otra tempestad* como texto poscolonial e híbrido, tanto en el texto como en la puesta. Es sugerente su observación: "El movimiento corporal de los actores en escena construye una vez más ese binarismo que intenta resolverse en hibridez: la agilidad con que se mueven las deidades nativas contrasta fuertemente con la rigidez, pesadez y desorientación de los sujetos coloniales" (1999, 46).

Rosa Ileana Boudet destaca a *Odebí*, de Eugenio Hernández: "un espectáculo trágico en el sentido moderno, que se sirve de mitos, poesía africana y danza, alcanza expresividad y eficacia simbólica. Es uno de los grandes momentos del teatro cubano actual y una contribución a la línea integradora de los elementos teatrales en busca de una acción total" (2004, 77).

La santería, por otra parte, ha sido una fuente de atracción para algunos dramaturgos cubanos contemporáneos. Inés María Martiatu hace notar la ritualidad de la santería y sus implicaciones personales y colectivas. Con respecto al teatro, se refiere a *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, a la que describe como "una tragedia en que los elementos de la santería desempeñan un papel primordial en su desarrollo dramático y estructura" (164). Sobre *Chago de Guisa*. de Gerardo Fulleda León, destaca que es una "especie de épica de aprendizaje donde incluye influencias de la tradición yoruba y de la bantú" (165).

*

Esta visión sintética de las tradiciones culturales y escénicas enraizadas en las prácticas de las etnias indígenas y de ascendencia africana, como instancia final de las secciones sobre las mismas en los capítulos anteriores, evidencia la necesidad de una historia específica de estas prácticas escénicas en su relación con las transformaciones históricas de América Latina, las especificidades regionales y culturales, la determinación de las luchas de poderes nacionales y transnacionales en sus transformaciones, legitimaciones y deslegitimaciones, diversidad y caracterizaciones diferenciadas. Estamos conscientes de los enormes espacios silenciados que hemos dejado con nuestra descripción. Sin embargo, esperamos, que sea esta brevedad la que motive a escribir su historia de modo sistemático.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 11
Las condiciones de producción: grupos teatrales

1. De los modos de producción

Los modos de producción de los discursos y espectáculos teatrales constituyen un aspecto poco estudiado en la historia del teatro América Latina. Pocas veces se incluyen en las historias y en los análisis de las producciones espectaculares factores como fuentes de financiamiento, costos de la producción, tipos de compañías, sistemas de contratación de actores, la participación de los propietarios de teatro, los tipos de salas y su ubicación, los agentes de comercialización, etc.[82] Sin embargo, algunas de sus modalidades tienen un enorme impacto en la construcción de los espectáculos, en su producción y calidad. Con frecuencia, es determinante del éxito de los mismos. Un aspecto poco mencionado en las historias del teatro, por ejemplo, es el sistema de remuneración de actores y otros participantes en la producción del espectáculo. En este plano, detalles, aparentemente secundarios pueden afectar la producción. Un ejemplo, en el caso de actores contratados, es la tradición de pagar

[82] Una excepción son los cuatro volúmenes de Pérez Coterillo y Espinosa Domínguez, en los cuales se incluyen ensayos sobre algunos de estos aspectos en zonas y países específicos. Al parecer, los editores incluyeron como parte de los temas que debían cubrirse aquellos vinculados con los modos de producción.

a los actores por función con público que paga su entrada, pero no por ensayos. Con este sistema, un actor puede verse forzado a actuar en un espectáculo mientras ensaya en otro.

Otro aspecto, vinculado al anterior, es la relevancia de la sala de espectáculos. Ésta, en muchas ocasiones, es un indicio de la clase de público y de los códigos estéticos y teatrales dominantes en un espacio teatral. Con frecuencia, el estreno en una sala determinada sirve de marco de expectativas para los espectadores potenciales. No es lo mismo un texto estrenado en un teatro universitario que en uno de centro o en las poblaciones obreras y campesinas. La imagen, el prestigio, sus posibilidades, con frecuencia, se relacionan con la sala de estreno. El fracaso o éxito de un texto es, en muchas ocasiones, relativo a la sala en que se representó y la clase de compañía que lo puso en escena. Son muchos los dramaturgos que se quejan del "fracaso" de sus textos por la inadecuación del lugar o por falta de apoyo económico, lo que hizo llevarlos a escena en condiciones no satisfactorias. Tanto el teatro como el edificio y la compañía, son indicios a la vez del poder económico que apoya ciertos códigos estéticos. En muchas ocasiones, el dramaturgo escribe el texto en consideración a las posibilidades escenográficas y tecnológicas de una sala. Por otra parte, hay espectáculos que resultan exitosos en una sala, pero que fracasan en otra. Uno de los muchos problemas que enfrentan los grupos que asisten a festivales de teatro es la inadecuación de la sala que se les asigna. Vimos *Madame de Sade*, dirigida por Andrés Pérez, en Santiago, en una sala improvisada, con el público casi encima del escenario y con gran éxito. Pocos meses después asistí al mismo espectáculo, con los mismos actores y músicos en el Teatro Falla, en Cádiz, sala tipo gran teatro renacentista, con un amplio escenario, con el público a distancia, y la mayor parte del público salió antes de terminar la función. Vimos *De monstruos y prodigios* en el FIT de Cádiz y el espectáculo asombró a los espectadores que escucharon en éxtasis las actuaciones del castrato. Vimos el mismo espectáculo en la ciudad de México y muchos de los espectadores se reían, donde las condiciones de acústica no favorecían escuchar el lirismo.

Otro actividad poco estudiada en relación con los actores son las escuelas de actuación y los sistemas de preparación de actores. Poco se sabe del entrenamiento de actores en el pasado, excepto que, con frecuencia, éste provenía de la práctica dentro de los mismos

grupos teatrales. Como comentamos a propósito del teatro de comienzos del siglo XIX, los nuevos gobiernos dieron gran importancia al teatro y, junto con la construcción de salas teatrales, promovieron la formación de academias de arte dramático donde se incluían instrucciones de declamación y actuación. Sin embargo, poco se sabe de las mismas. Lo corriente era, como recuerda Luis Reyes de la Maza en la anécdota sobre "la primerísima actriz" mexicana del fines del siglo XIX, Virginia Fábregas, que, muy joven, "trabó amistad con la primera actriz de la compañía de Leopoldo Burón y le pidó que le diese clases de actuación y declamación" (123).

A partir de los años cuarenta del siglo XX, aproximadamente, surgieron escuelas de teatro, con cursos y especialización actoral, tanto dentro de instituciones educacionales (universidades, por ejemplo) como privadas. Estas últimas se sustentan predominantemente en actores o directores de prestigio. Esta actividad se ha intensificado profusamente en los últimos veinte años. Algo semejante ha ocurrido con respecto a los directores: transformación de un entrenamiento en la práctica teatral en una preparación formalizada.

Frente a la imposibilidad de escribir una historia incluyendo todos los factores condicionantes del espectáculo teatral, en este capítulo bosquejaremos dos aspectos que, de manera distinta, han influido en el siglo XX en la producción y difusión del teatro en América Latina. El primero es destacar diferentes formas de organización de grupos teatrales. El segundo es sugerir la función y significado de los festivales en la historia del teatro.

2. Los grupos teatrales

La organización de los grupos teatrales es de importancia en toda la historia del teatro y probablemente una historia de sus sistemas de organización, jerarquías, modos de financiamiento, distribución de responsabilidades, proporcionaría significativas claves de las artes escénicas. En este libro el tema casi no ha sido tocado, excepto de modo indirecto a propósito de las ritualidades amerindias, las prácticas escénicas étnicas y la creación colectiva. Es evidente que organización de individuos para integrarse en un conjunto con la intención de presentar espectáculos teatrales está en íntima relación con las tradiciones y valores de la sociedad, las condiciones económicas y las instituciones culturales y políticas.

Sin intentar llevar a cabo un estudio detallado de las prácticas y sus enormes diferencias en los distintos países y sistemas, creemos que, a modo de ejemplo, es posible proponer la existencia de varios modos de organización que conllevan mecanismos de constitución y producción de grupos teatrales dentro de las hegemonías culturales en el siglo XX, aunque algunas de las modalidades que describiremos no se limitan al siglo XX. En las página siguientes, a modo de muestrario, vamos a organizar la diversidad de formas dentro de seis modalidades, cada una de la cuales puede considerarse como representativa de tendencias.

2.1. El teatro comercial: la compañía teatral

Una modalidad constante en la historia es lo que se tiende a denominar como "teatro comercial". La obra es producida por una compañía que se constituye en empresa comercial, en la cual un empresario forma un grupo sobre la base de las necesidades de la puesta en escena. El objetivo es ganar dinero, aunque desde el punto de vista estético la gama puede ser enorme. Los críticos tienden a negar su valor en las historias del teatro por cuanto se las asocia con textos atractivos para un público no exigente.

Al hablar del teatro peruano, Ráez Mendiola distingue:

> Por compañía entendemos el conjunto de personas reunidas para una puesta en escena específica y que no comparten la vida teatral en otros momentos que no sean los dedicados al proceso del montaje. Se ligan por el contrato explícito o no, y su permanencia se corresponde con los términos de este contrato, que puede o no ser renovado... Generalmente existe un empresario encargado de la financiación de los montajes (340).

Adolfo Hernández Solís, con respecto a Guatemala, afirma:

> Los criterios de producción predominantes en la actividad teatral en Guatemala están referidos esencialmente al aspecto económico. Lo anterior conduce a que un gran porcentaje de las producciones anuales, esté constituido por un teatro de diversión y digestivo que garantice, ante la falta de apoyo económico y de la infraestructura necesaria, la inversión que los mismos artistas arriesgan en los montajes (48).

Esta modalidad cubre una amplia gama por cuanto puede variar considerablemente de acuerdo con el tipo de público al que aspira satisfacer.

Una variante es la compañía creada por un actor o actriz de prestigio: "Todo actor de gran popularidad y prestigio pretendía ser su propio empresario, organizando a su alrededor una compañía de la cual él era, al mismo tiempo, protagonista y propietario, corriendo con todos los riesgos de la inversión y beneficiándose de los ingresos" (Michalski, 294). En el caso de Chile, a lo largo de todo el siglo XX ha habido compañías fundadas en este modelo. En los años treinta y cuarenta fue famosa la Compañía de Alejandro Flores; en los cincuenta y sesenta, la de Lucho Córdoba; en los sesenta y setenta, la Compañía de los Cuatro, centrada en los hermanos Duvauchelle.

Creemos que, aunque existen en toda la historia del teatro latinoamericano y tienen gran importancia en la actualidad, ésta constituyó la modalidad dominante en los primeros cuarenta años del siglo XX y que, con el énfasis en la "libre empresa" como sistema económico, adquirió nueva relevancia en los últimos veinte años.

2.2. La compañía tipo cooperativa

Es una modalidad a la que se hace frecuentemente referencia en las historias del teatro. Algunos la suelen denominar "grupo" en oposición a "compañía".

> El grupo, en cambio, es un conjunto de personas más o menos estable que se reúne para hacer teatro, a partir de una declaración de principios compartida, que discuten sus objetivos y líneas de acción, y todos son responsables del destino del grupo. Comparten los gastos de financiación del montaje. En nuestros países, éstos son la continuación de los grupos de teatro de arte de los años sesenta (Ráez Mendiola, 340).

La diferencia con la anterior es que los actores y otros constituyentes del grupo son los propietarios y los gastos y las ganancias corresponden a los integrantes del mismo. En consecuencia, la selección de las obras y los códigos estéticos preferidos son decididos por el grupo y los representantes de los integrantes. Michalski, al referirse al TBC (Teatro Brasileiro de

Comédia), observa que: "... consagró un nuevo modelo de producción, ya no centrado en el empresario protagonista y sí empeñado en lograr un trabajo de grupo" (294-295). Este modelo experimentó cambios, dentro de nuevas circunstancias económicas, en las que no se producían las ganancias esperadas. El mismo Michalski observa la transformación del TBC:

> A partir de los años sesenta, la "compañía estable" no incluía ya un grupo establecido y sí un pequeño núcleo central, compuesto por dos socios —en general, un director y dos o tres actores—, algunos técnicos y funcionarios fijos. Los otros actores y el resto del equipo artístico se contrataban para cada representación... (295).

Y agrega:

> En los últimos años, la fórmula que prevalece es la de una relativa socialización de los riesgos y los beneficios. El empresario asume la responsabilidad de los gastos materiales de la producción, pero contrata un grupo que recibe además de un sueldo simbólico, un determinado porcentaje de los ingresos brutos de taquilla (295).

A veces, los grupos se forman por afinidades estéticas o ideológicas. En estos casos, tienden a funcionar económicamente tipo cooperativa, pero el objetivo es desarrollar un espectador seguidor de sus espectáculos, ya sea por razones de orden estético, cultural o político.

En Chile, a partir de los años sesenta ha existido el ICTUS, que funciona en la sala La Comedia..Fue fundado en 1957 con Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Jorge Díaz, Julio Jung, Carla Cristi, Claudio di Girólamo, todos ellos importantes figuras del teatro chileno. Aunque ha habido cambios en los miembros del grupo, el eje formado por Nissim Sharim y Delfina Guzmán ha continuado. Por casi cincuenta años ha formado un público relativamente seguidor de sus espectáculos, en especial en tiempos de la dictadura militar en que se constituyó como un baluarte de la oposición. Las figuras centrales han actuado en la mayor parte de las producciones. Esta "compañía", evidentemente asociada a la izquierda chilena e

internacional, desarrolló una estética de moderada vanguardia en los años sesenta, enfatizó el cuestionamiento del gobierno militar en los años setenta y ochenta, con una fuerte denuncia en favor de los derechos humanos cuando las circunstancias políticas lo hicieron posible.

2.3. Las compañías subvencionadas

Una de las tendencias más permanentes ha sido la de la compañía patrocinada por instituciones representativas de las autoridades públicas o por empresas privadas. Como hemos visto en los capítulos anteriores, esta modalidad existe desde los inicios del teatro. Las variantes surgen de los cambios en la autoridad patrocinadora y la dependencia o independencia del grupo teatral con respecto a los sistemas de valores y las políticas de las instituciones financiadoras.

En el siglo XX, este sistema adquirió mayor importancia después de los años treinta. Pocas veces la compañía pertenece al Estado. La participación estatal se lleva a cabo de diversas formas. Una de éstas es la del apoyo a grupos teatrales estables, con planta fija o pocas variantes, cuyo financiamiento proviene indirectamente del Estado o instituciones estatales. Según algunos historiadores, en México la mayor parte de las producciones teatrales de los últimos 70 años tiene alguna clase de apoyo del Estado.

Con frecuencia, el apoyo se hace a través de subsidios a las instituciones estatales que patrocinan actividades culturales. Esta tarea se vincula generalmente con universidades y "teatros oficiales". Fenómeno que se ha dado en la mayor parte de los países. Enrique King observa: "La Universidad Nacional de Panamá, institución autónoma del Estado, en este momento, pese a sufrir anuales recortes en su presupuesto, es la única entidad oficial cuyos funcionarios mantienen cierta sensibilidad hacia el desarrollo del trabajo cultural..." (239). Una de sus dependencias (DEXA), cuenta con "una sección de teatro en la que trabajan, como asalariados, cuatro profesionales, ... responsables de dirigir, con estudiantes y profesores, cierta cantidad de obras anuales..." (239). En el caso de Chile, la renovación teatral de los años cuarenta estuvo vinculada a dos grupos teatrales asociados a las universidades. El Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, los cuales formaron grupos estables, con un programa a

largo plazo. Su proyecto teatral enraízaba con el proyecto social de la modernización. En el plano de la cultura este programa incluía la familiarización con la alta cultura de Occidente, la formación de un público con nuevos gustos estéticos, el hacer accesible la gran cultura de Occidente a los nuevos sectores sociales que habían adquirido importancia política. Parte de este mismo programa incluía difundir los clásicos en los espacios de provincia por medio de giras del elenco principal o de grupos "itinerantes".

Con respecto a Argentina, por ejemplo, Osvaldo Pellettieri apunta: "Hasta 1976 los teatro oficiales se manejaron con lo que se dio en llamar 'políticas culturales', aunque más que eso, era una instrumentación del Estado para favorecer lo que desde el gobierno se consideraba el tipo de cultura deseable. Es decir, una serie de tendencias estético-ideológicas que marcaban las pautas del repertorio" (2001, 198). El mismo Pellettieri observa que a partir de 1976, los gobiernos dejaron de tener una política cultural expresa y que ésta quedó en manos de los directores de los teatros oficiales. Se refiere al período en que Kive Staiff dirigió el Teatro San Martín y afirma que su "ideología estética fue la de una constante modernización —el intento de poner al elenco y al repertorio del Teatro 'a la altura' de los elencos de los teatros oficiales de los países centrales—" (2001, 200).[83]

Una de las consecuencias de estas políticas de patrocinio estatal es la estabilidad y, con frecuencia, la continuidad ideológica y estética. Desde el punto de vista de la producción, permite involucrarse en proyectos a largo plazo, a veces con costosas puestas en escena, y la difusión de "obras maestras". Yan Michalski señala la relación entre el patrocinio y la producción de cierta clase de espectáculos: "La situación empezó a cambiar alrededor de 1940... La producción de ambiciosos espectáculos, que solían ser ensayados durante muchos meses y de las que se hacían sólo algunas representaciones, sólo era posible con una asignación generosa de subvenciones estatales" (294). Permite, por otra parte, desarrollar actividades complementarias, tales como la formación de actores, directores, escenógrafos y personal de apoyo. En algunos casos, contribuye a crear y mantener bibliotecas teatrales, establecer archivos, publicar revistas, etc.

[83] Más sobre los teatros oficiales en Argentina, ver Mirta Arlt, 2003.

Como comentamos anteriormente, la Iglesia Católica y creencias de otras nominaciones han asumido el patrocinio de grupos teatrales, en especial en los sectores populares. En el caso de los grupos con apoyo estatal, el supuesto es que pueden darse limitaciones para experimentar y asumir posiciones críticas frente al poder político.

2.4. Teatros independientes

Durante el siglo XX, en especial después de los años cincuenta y sesenta, con frecuencia se habla de "teatros independientes". Roberto Miró Quezada lo caracteriza como el grupo que "no depende de la subvención oficial y cuyos objetivos no son comerciales" (343). En consecuencia, estos objetivos serían artísticos.[84] Señala que en el Perú surgieron en los sesenta, aunque reconoce que en esos años muchos tenían objetivos políticos vinculados con la renovación social. El movimiento se da en casi todos los países.

Santiago García, al describir el funcionamiento de La Candelaria, apunta un rasgo importante:

> Es evidente que la tendencia general de los nuevos grupos de teatro es la de conformar una agrupación estable de actores que estén en capacidad de resolver múltiples y complejos problemas no sólo de orden artístico sino también administrativo... La solución de estos problemas, que anteriormente correspondía a lo que podría llamarse el "personal administrativo" de una compañía teatral, hoy en día es encarada por el conjunto de la agrupación (1994, 17).

Con respecto a Panamá, Roberto Enrique King afirma: "estas circunstancias obligan a la mayoría de las agrupaciones que pretenden trabajar bajo este esquema a solicitar y luchar por algún tipo de patrocinio o auspicio de empresas estatales o privadas con el fin de ayudar a sufragar gastos" (1988, 239). La expresión "teatro independiente" se usa en la mayor parte de las historias del teatro de América Latina y tiende a pensarse como grupo teatral, sin intereses comerciales, con propósitos artísticos.

[84] Bonilla y Vladich se refieren a varios grupos de "teatro independiente" (123-132). También hablan de otras formas de organización teatral. Mencionan, por ejemplo, grupos comerciales, independientes, universitarios y nacionales.

2.5. La figura el maestro

Otra modalidad es la de los teatros independientes cuya fuerza unificadora es la de un maestro, quien funda el grupo, atrae discípulos, quienes lo siguen tanto por sus características individuales como por su concepción del teatro. Santiago García (La Candelaria), Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali), Miguel Rubio (Yuyachkani), Víctor Zavala Cataño (Teatro Campesino, Perú), por ejemplo, han sido maestros que junto con el "proyecto teatral" justificaban un proyecto político.

2.6. El grupo teatral como forma de existencia

Una variante de la anterior son los grupos en los cuales la agrupación en torno al maestro conlleva un propósito integrador del teatro con la vida personal. Dentro del modelo de Grotowski y Barba, la práctica teatral aspira a ser un modo de existencia y su objetivo, junto al estético, es existencial. El grupo constituye una agrupación que proporciona actividades en las cuales los ensayos y las puestas forman parte de un proyecto de desarrollo personal y colectivo. De una u otra forma, los integrantes viven el teatro no como una profesión sino como un modo de existencia. Un ejemplo, especialmente en sus primeros años, es el Teatro de los Andes, dirigido por César Brie. "El Teatro de Los Andes nace en agosto de 1991, en Bolivia. Actualmente está compuesto de ocho personas. Vivimos en Yotala, a quince kilómetros de Sucre, en una granja donde hemos construido un teatro donde ensayamos, representamos, alojamos otros artistas, realizamos proyectos pedagógicos y talleres" (1996, 23). Este carácter de "comunidad" teatral, en la cual se convive día y noche, se manifiesta en una serie de actividades cotidianas. Éstas son descritas por Cesar Brie en la entrevista de Willy Muñoz:

> Nuestra actividad diaria es la siguiente: nos levantamos muy temprano, de 5:30 a 6:00 de la mañana. Vamos a correr, algunos hacen otro tipo de ejercicios. Luego nos reunimos en la sala y hacemos unas dos horas de entrenamiento físico. Paramos para desayunar. Luego seguimos con el trabajo vocal y con el musical. Cada uno de los actores está obligado a aprender a tocar un instrumento musical como mínimo; hay quienes tocan más de uno. Esto para tener una orquesta y no

> depender de un sonido grabado. Luego almorzamos y en horas de la tarde y en la noche se hace el trabajo de montaje ya sea de teatro callejero o de teatro de sala. Hacemos también teatro de títeres. Cada uno de nosotros está obligado a dedicar una hora al trabajo de la casa o de la huerta. Para dar esta hora diaria de trabajo, a veces nos reunimos los sábados por media jornada y de este modo nos dedicamos los demás días de lleno a nuestra profesión, que es el teatro (143).

Esta concepción de que "nuestra profesión es el teatro" conlleva varias implicaciones, algunas de ellas utópicas y otras necesariamente transitorias. Por una parte, supone un desprendimiento económico que tiene que condicionar a que los constituyentes del grupo no sean "profesionales" en el sentido de vivir económicamente del teatro, especialmente si el público al que se destina el producto no es financieramente acomodado. Por lo tanto, algunos integrantes del grupo pueden serlo sólo mientras no tengan otras necesidades o deberes sociales o familiares. Por otra, limita las actividades de los participantes y, probablemente, determina que los integrantes sean jóvenes o sin responsabilidades económicas. Forman un grupo dedicado intelectual y físicamente a la realización de un ideal de actor/actriz. Esta dimensión "existencial" de la profesión, el desprendimiento económico, favorecen una actitud o una práctica de autarquía del "artista", sin ataduras sociales, que justifican la crítica a todo aquel que está fuera de la comunidad inmediata. Desde esta perspectiva, la preparación del actor no es el entrenamiento y la adquisición de técnicas para "representar mejor a un personaje" sino un modo de perfeccionamiento personal.[85] En los términos de Brie: "Mi concepción del actor es la siguiente: yo creo que un actor debe ser una persona que maneje su cuerpo, su voz y su sensibilidad de un modo completo. Yo trato de formar estos tres aspectos del actor trabajando constantemente. Creo también que un actor antes de actor es un hombre. Tratamos de formar personas íntegras" (Muñoz 143).

Obviamente, estos planteamientos coinciden con los de otros teatristas contemporáneos que han enfatizado la investigación teatral

[85] Compárese esta posición con la descrita por Barba en *Más allá de las islas flotantes*: "La conciencia de que la profesión del teatro proviene de una actitud existencial en un único país transnacional y transcultural" (16).

tanto como proceso de realización personal como desarrollo físico integral. Para algunos investigadores, posiblemente, el Teatro de los Andes viene a constituirse en el epítome o la realización latinoamericana de muchos de los planteamientos de Grotowski y Eugenio Barba.

Uno de los aspectos en que se plasma su teoría de la comunidad y el entrenamiento constante es en el desarrollo integral del actor como *performer*, lo que conduce a la habilidad de cada actor de llevar a cabo una pluralidad de actividades performativas, las que incluyen las acrobáticas tanto como las musicales. César Brie ha manifestado sus posiciones y las del grupo en varias ocasiones.[86]

2.7. Grupos de director

En la actualidad, por ejemplo, hay grupos que se reconocen y asocian con el nombre del director o directora. Pero en estos grupos, el director es la figura clave para puestas en escenas específicas. Estos últimos, a la vez, corresponden a la tendencia teatral en que se ha producido un desplazamiento del interés desde los "grandes actores" a los "grandes directores" y los espectáculos se "venden" por el nombre del director, quien impone modelos de actuación y representación, prescindiendo de los individuos que forman el grupo. Es el caso, por ejemplo, de Luis de Tavira y Claudio Valdés Kuri en México,[87] Ricardo Bartís,[88] Daniel Veronese en Argentina; Arístides Vargas en Ecuador; Andrés Pérez en Chile.[89]

---

[86] Ver especialmente la revista editada por el grupo, *El Tonto del Pueblo. Revista de artes escénicas*. El número 0 es de agosto de 1995 y el n° 1 de marzo de 1996. Ver también Willy Muñoz, 1996. Esta es una importante entrevista que da una una idea general sobre el director, el grupo, sus planteamientos y objetivos.

[87] Para algunos de los planteamientos teóricos de Tavira, ver "El porvenir del teatro en las fronteras de la modernidad".

[88] Sobre Berman, ver Bixler, 2004.

[89] Uno de los trabajos de investigación pendientes es el del estudio de los directores, sus teorías y realizaciones prácticas. Un comienzo de superación de esta carencia es Geirola, 2004, y Guerrero del Río, 2001, cuyas entrevistas permiten la conceptualización de la experiencia y los puntos de vista de directores. Varias revistas también han dedicado números especiales a la dirección teatral. Ver, por ejemplo, *Conjunto* y *Escenología*.

2.8. Los grupos de la posmodernidad y globalización

La modalidad de los grupos financiados por el Estado o instituciones afiliadas al Estado pierden vigencia y tienden a desaparecer con las transformaciones económicas de los años ochenta y noventa. La mayor parte de los estados latinoamericanos se desplazaron de la política económica estatal hacia la "libre empresa" y la "privatización" de las empresas estatales. De este modo, la "autofinanciación" se constituyó en el deber básico de los administradores. Este movimiento político y económico afectó, naturalmente, la producción de objetos culturales, llevó a la desaparición de algunas actividades y a su modificación para sobrevivir económicamente.

Una de las transformaciones fue que grupos tradicionalmente asociados a instituciones nacionales, financiados por el Estado, en la práctica llegaron a ser grupos parcialmente subvencionados eliminando su estabilidad y continuidad. Mientras, en el período anterior, estos grupos tenían planta estable y algunos nombres se asociaban permanentemente con la institución, en tiempos de la libre empresa, se ven obligados a recurrir a las técnicas del teatro comercial para atraer al público y obtener su financiamiento. Un ejemplo sugerente es el Teatro Nacional de México que, después de eliminar la existencia de un grupo permanente, en los últimos años utiliza el procedimiento de conceder subvenciones a directores para la producción de algunos espectáculos y son estos directores los que forman la "compañía", contratan actores, eligen las salas teatrales, organizan circuitos nacionales e internacionales, etc. La concesión de subsidios y becas contribuye a la producción, pero éstas no cubren todos los gastos ni financian su continuidad si no se obtiene éxito comercial. En Chile, después del regreso de la democracia (1990), los nuevos gobiernos de la Concertación Nacional establecieron un sistema de subsidios a los que se postula con proyectos culturales específicos. En el caso del teatro, con frecuencia, se trata de proyectos de puestas en escena. El sistema ha resultado fundamental para numerosos grupos cuya posibilidad de existencia, de viajes, de realización, ha dependido en gran parte de estos subsidios. Hay quienes objetan el procedimiento argumentando que pone de manifiesto las preferencias de los integrantes del comité de selección y, directa o indirectamente, favorecen a los proyectos que coinciden con las políticas oficiales.

Se vincula con este sistema la formación de grupos teatrales que no existen como grupos estables sino como entidades que se forman para la producción de espectáculos específicos y que había sido característica del llamado teatro "comercial".[90] En este sistema la consideración económica constituye un fuerte factor en la selección de textos, las modalidades de la puesta y la selección de actores y actrices. En cuanto a los actores, por ejemplo, la decisión de incorporar actores al grupo, con frecuencia, se relaciona con su capacidad de atraer público. En estos casos, el triunfo en la televisión, especialmente en telenovelas, llega a ser un atractivo fundamental de los actores. Este último factor, a la vez, determina sus sueldos y los modos de remuneración.[91]

Este sistema de producción se vincula además con los éxitos de algunos grupos teatrales, ya que, con frecuencia, el éxito o continuidad de un espectáculo se relaciona con la visibilidad de los actores en otras áreas de la actividad escénica, ya sean telenovelas, películas o comerciales televisivos. A diferencia de lo sucedido en los sesenta y setenta en que la actividad extra solía ser el vínculo con partidos y movimientos políticos.

[90] Es el caso de Compañía Nacional de Teatro de México, en la actualidad no existe como compañía con un elenco estable sino que para cada espectáculo el director elegido selecciona actores de acuerdo con las necesidades del espectáculo.

[91] En la tradición de los sesenta la pertenencia a grupos estables conllevaba sueldos mensuales; en los sistemas de producción de grupos *ad hoc* la tendencia pareciera ser el pago por funciones o por ensayos. Una vez más, el "prestigio" o el "reconocimiento" social del actor/actriz, en el segundo caso, puede resultar en enormes diferencias de sueldo entre los integrantes.

Mirada retrospectiva

Nuestro propósito fue proponer una interrelación entre los discursos teatrales y las teatralidades con las tendencias culturales. Éstas, a su vez, vinculadas a las transformaciones históricas y los desplazamientos y sustituciones de los sectores productores de objetos culturales. Desde las primeras páginas de esta *Historia* nos planteamos que la historia del teatro no podía ser un registro de nombres de autores, textos y espectáculos. La historia debería sugerir tendencias y buscar un sentido dentro de la diversidad y la multiplicidad cultural. Creemos que la periodización y las tendencias propuestas dan cuenta de las transformaciones más significativas de los discursos teatrales y las teatralidades en América Latina. Esto no implica, sin embargo, que la tarea ha terminado. Por el contrario, creemos, que ahora sería posible profundizar de modo coherente en aspectos y especificidades.

1. La perspectiva determinó la selección de textos y autores, con la consiguiente necesidad de excluir autores y textos dentro de las mismas tendencias y, en algunos casos, la no referencia a dramaturgos y dramaturgas de enorme importancia en sus respectivos países o dentro de ciertas tendencias. En el pasado no se buscó "descubrir" textos o autores, sino insertar aquellos que la tradición ha canonizado dentro de la visión de la historia del proyecto.

Esta exclusión es más más evidente en los tiempos contemporáneos en los que, por la mayor circulación de revistas, los festivales internacionales, la internet, el fácil acceso a la información de la vida teatral en las distintas ciudades de América Latina, la intensa comunicación entre investigadores, gente de teatro y críticos ha abierto extraordinariamente el abanico de la información.

2. La aplicación del modelo fue generalizador y abarcador, y, en su estado actual, no aprehende las especificidades nacionales. Uno de los aspectos por examinar es, por ejemplo, hasta qué punto las culturas hegemónicas se transformaron al mismo ritmo y estuvieron sujetas a similares factores determinantes en las distintas regiones y países. Si tomamos como punto de referencia el siglo XX, el supuesto es que los productores de la cultura hegemónica y de los discursos teatrales fueron los sectores medios, los cuales, se afirma, no constituyeron un sector ideológica ni estéticamente monolítico. Sin embargo, no se analiza ni describe la especificidad del ritmo de transformación de los intereses determinantes de la producción de discursos teatrales de esos sectores en los distintos países. ¿Hasta qué punto los factores diferenciadores, por ejemplo, la revolución mexicana a comienzos de siglo, Perón en Argentina en los años cincuenta, la población indígena en México, Guatemala, Perú o Bolivia establecen diferencias fundamentales en los sectores medios y su producción de discursos teatrales de modo de marginarse del modelo o trastrocar el modelo como para hacerlo inválido y forzar otro ritmo y otra periodización?

En el caso del macrosistema cultural de las culturas amerindias, por otro lado, faltan estudios sobre las distintas culturas y sobre sus prácticas escénicas para poder proponer diferencias específicas y las transformaciones históricas dentro de cada cultura. Para empezar: ¿dónde se establecen los límites de las culturas "indígenas", la historia de las mismas y sus prácticas escénicas y visuales? No es difícil, por ejemplo, distinguir entre cultura azteca y cultura inca; pero hay otras culturas que, probablemente, no siguieron el mismo ritmo de transformación en sus modos de producción de prácticas escénicas. Faltan estudios sistemáticos sobre las teatralidades amerindias desde una perspectiva semiótica y pragmática. Semejante es la situación con respecto a las culturas de herencia africana en las que los matices y las diferencias por regiones son marcadas. En este caso, una

investigación necesaria es la de las teatralidades en su lugar de origen y los factores que determinaron su permanencia o desaparición.

Los planteamientos hacen evidente la necesidad de una historia de los discursos teatrales de las culturas no hegemónicas en las que cada una de ellas sea el centro de referencia y en la cual no se busquen sólo los elementos comunes sino también las diferencias, fundadas en las culturas indígenas originales y las de origen africano, sus distintos modos de hibridización y sus diferentes contextos históricos.

3. El aspecto menos estudiado es el de las teatralidades sociales. No hay descripciones sistemáticas de las mismas y, en consecuencia, tampoco su historia. Afirmación que vale tanto para las culturas hegemónicas como para las marginales.

4. La visión de tendencias necesita ser demostrada en su funcionamiento tanto en textos como en espectáculos individuales. En el comentario de los textos, el énfasis ha sido su inserción dentro de la tendencia propuesta, pero no el análisis de la construcción del imaginario, ni la descripción de los códigos utilizados y función en el texto. Tampoco se profundizó en las puestas en escena ni sus características teatrales. Ésta, sin embargo, ya sería otra *Historia*.

5. Otra área por investigar sistemáticamente es la de los modos de producción y su condicionamiento del producto dramático y teatral, incluyendo los modelos teóricos y prácticos de la actuación y la dirección teatral. Pero, otra vez, ésta sería otra *Historia*.

Hemos partido de la validez del modelo y la periodización propuesta como un modo de aprehender sistemáticamente las tendencias generales en América Latina, aceptando la necesidad de las historias nacionales y de otras historia complementarias en las cuales se harán evidentes las variantes del esquema general. Por razones de intención y extensión, hemos aceptado la limitación y la exclusión como un mal inherente al proyecto en sí. En vez de decir, parafraseando al narrador de *El Quijote*, que me agradezcan por lo que he dejado de escribir, pido que no me condenen por lo que he dejado de escribir. Toda historia es una historia de presencias y ausencias. Espero que las presencias, ayuden a entender las ausencias.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Textos dramáticos y espectáculos citados[1]

A falta de pan buenas son tortas. Nicanor Bolet Peraza: 123
A la diestra de Dios Padre. Enrique Buenaventura: 182
A rúa da amargura. [Galpão: Gabriel Villela]: 238
Abdala. José Martí: 123, 126
Acto cultural. José Ignacio Cabrunas: 219
Aeroplanos. Carlos Gorostiza [Teatro Circular de Montevideo. Rubén Yáñez]: 158, 250
Afectos vencen finezas. Pedro de Peralta Barnuevo: 86
Alice Underground. [Teatro del Silencio: Mauricio Celedón]: 224, 243
Allpa Rayku. [Yuyachkani: César Rubio]: 204
Almanaque de Juárez. Rodolfo Usigli: 172
Amadeus: 247
Anfitriâo. Antonio José Silva, O Judea: 88
Antígona Vélez. Leopoldo Marechal: 195
Antígona furiosa. Griselda Gambado: 195
Antígona. José Watanabe [Yuyachkani: César Rubio]: 218, 246
Antígona. Sófocles: 195
Apareceu a Margarida (Miss Margarita). Roberto Ataide: 194
Apostolado en las Indias y martirio de un cacique. Eusebio Vela: 84

[1] Las referencias a espectáculos, el grupo y el director se indican entre [ ].

Atala. José Fernández Madrid: 114
Auto representando na festa de Sao Lourenço: 69
Ayayema. María Asunción Requena: 188, 199
Baile cantado del amor médico. Juan del Valle Caviedes: 67
Ballet Folklórico de Santiago de Cuba: 266
Baltasar. Gertrudis Gómez de Avellaneda: 113
Barbarroja o nuevo viaje a las regiones equinocciales. Rodolfo Santana: 218
Barranca abajo. Florencio Sánchez: 140, 141
Barriendo sombras. [Grupo Ubu: María Bonilla]: 232
Beco. A opera do Lixo. [Ponto de Partida: Regina Bertola]: 242
Bodas de sangre. Federico García Lorca: 167
Bodas de sangre. Federico García Lorca. [Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco]: 260
Buscapiés. Diana Raznovich: 234
Calandria. Martiniano Leguizamón: 128
Camila o la patriota de Sudamérica. Camilo Henríquez: 108, 113
Canillita. Florencio Sánchez: 140
Cariño malo. Inés M. Stranger [Claudia Echeñique]: 233
Carta al artista adolescente. James Joyce [Teatro de Arena: Luis Mario Moncada]: 246
Casa Matriz. Diana Raznovich: 234
Chiloé, cielos cubiertos. María Asunción Requena [Nelson Brodt. 1989]: 188, 189
Cinema Utoppia, Ramón Griffero [Ramón Griffero]: 240
Collacocha. Enrique Solar Swayne: 181
Coloquio catorce. Fernán González de Eslava: 67
Comedia de San Francisco de Borja. Matías de Bocanegra: 84
Compañía. Eduardo Rovner: 248
Como en Santiago. Daniel Barros Grez: 123
Compañero. Vicente Leñero: 196
Concierto de señoritas. Cristina Escofet: 233
Contigo pan y cebolla. Manuel Eduardo Gorostiza: 118, 189
Corona de sombra. Rodolfo Usigli: 171
Crápula mácula. [Barco Ebrio: Hoover Delgado]: 248
Crónica. Enrique Buenaventura [Teatro La Candelaria. Jacqueline Vidal]: 182, 183
Cuando me afeito. Carlos Pais. [Teatro Circular de Montevideo. Jorge Cuti]: 249

Cuculcán. Miguel Ángel Asturias: 173
Chago de Guisa. Gerardo Fulleda León: 269
De atrás para adelante. Diana Raznovich: 234
De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción. Fernán González de Eslava: 65
De monstruos y prodigios: la historia de los castrati. Jorge Kuri [Compañía Nacional de Teatro: Claudio Valdés Kuri]: 220, 221, 247, 272
Deadly .[No Ordinary Angels: Deborah Pope-Rodrigo Matheus]: 244
Desdicha obrera. Luis Emilio Recabarren: 151
Desposorio espiritual. Juan Pérez Ramírez: 64
Destinos vencen finezas. Lorenzo de las Llamosas: 84
Diálogos sobre a converzao dos gentíos. Padre Manuel de Lóbrega: 71
Dicen que la distancia es el olvido. Jorge Díaz: 192
Dido. Juan Cruz Varela: 109, 110
Diente del Parnaso. Juan del Valle y Caviedes: 67
Dientes blancos. Demetrio Aguilera Malta: 165
Eco y Narciso. Calderón de la Barca: 82
Edipo Rey. Sófocles: 141
Ejecutor 14. [Teatro Camino: Héctor Noguera]: 223
Electra Garrigó. Virgilio Piñera: 168
El acompañamiento. Carlos Gorostiza: 158
El amar su propia muerte. Juan de Espinosa Medran o, El Lunarejo: 85
El amor de la estanciera. Juan Bautista Maciel (?): 88
El automóvil gris. [Compañía Nacional de Teatro: Carlos Valdés Kuri]: 240
El camino más largo. María Asunción Requena: 188
El campo. Griselda Gambado: 193
El centroforward murió al amanecer. Agustín Cuzzani: 190
El cepillo de dientes. Jorge Díaz: 191
El Charrúa. Pedro Pablo Bermúdez: 115
El color de nuestra piel. Celestino Gorostiza: 187
El combate del establo. Mauricio Rosencof [Teatro del Mercado: Marcelino Duffau]: 194
El conde Alarcos. José Jacinto Milanés: 112
El contratiempo. Diana Raznovich: 234

El desconcierto. Diana Raznovich: 234, 235
El desgraciado Inca Huáscar. Anónimo: 90
El desquite. Roberto Parra [Gran Circo Teatro. Andrés Pérez. 1996]: 243
El día que me quieras. José Ignacio Cabrunas: 220
El Divino Narciso. Sor Juana Inés de la Cruz: 82
El eterno femenino. Rosario Castellanos: 188
El extensionista. Felipe Santander: 183
El gesticulador. Rodolfo Usigli: 170
El guardagente. Diana Raznovich: 234
El guegüense. Anónimo: 90, 92, 93, 94, 257
El hijo pródigo. Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo: 85
El húsar de la muerte [La patogallina. Martín Erazo]: 240
El juego de los congos o del Baile del Terrible. Anónimo: 101
El juicio. Vicente Leñero: 196
El martirio de Morelos. Vicente Leñero: 241
El mulato. Alfredo Toroella Rodríguez: 126
El pacto de Cristina. Conrado Nalé-Roxlo: 165
El patio de atrás. Carlos Gorostiza: 158
El pecado que no se puede nombrar. [Sportivo Teatral: Ricardo Bartís]: 217
El pregonero de Dios y patriarca de los pobres. Francisco de Acevedo: 84
El puente. Carlos Gorostiza: 158, 159
El Quijote. Teatro La Candelaria: 203
El sargento Canuto. Manuel Ascensio Segura: 119
El señor Galíndez. Eduardo Pavlovsky: 192
El tigre. Demetrio Aguilera Malta: 165
El Tony Chico. Luis Alberto Heiremans: 242
El viejo criado. Roberto Cossa: 184
El visitador de México. Ignacio Rodríguez Galván: 121, 122
En la luna, pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros. Vicente Huidobro: 163
En la raya. [La Candelaria. Santiago García]: 228, 203
En la tierra: 155
En tu vida estoy yo. Samuel Eichelbaum: 157
Entremés. Cristóbal de Llerena: 66
Entremés de Diego Moreno y Teresa. Fernán González de Eslava: 66
Entremés del ahorcado. Fernán González de Eslava: 67

Entremés del amor alcalde. Juan del Valle y Caviedes: 67
Fantominas. Miguel Ángel Asturias: 173
Farinelli: 247
Fast Food o la velocidad de la muerte. Diana Raznovich: 234
Feliz nuevo siglo, Doktor Freud. Sabina Berman [Los Inconscientes: Sabina Berman]: 222, 235
Fiesta de la Tirana: 258
Flor de Obsessao. [Pia Fraus Teatro]: 245
Flores de papel. Egon Wolf: 197
Fuenteovejuna. Lope de Vega: 147, 152, 195
Gris de ausencia. Roberto Cossa: 184
Guadalupe años cincuenta. La Candelaria: 203
Guatimoc. José Fernández Madrid: 114
Hamlet. William Shakespeare: 185, 246
Hamlet. William Shakespeare [Teatro Arena: Martín Acosta]: 246
Hebel o la virgen de la isla. Felipe Silva Lear: 125
Heroica de Buenos Aires. Osvaldo Dragún: 180
Homenaje a Hidalgo. Rodolfo Usigli: 172
Homo Chilensis, María Asunción Requena: 199
Ícaro. [Sunil: Daniele Finzi Pasca]: 319
Isabel Sandoval, modas. Armando Moock: 146
Jardín de otoño. Diana Raznovich: 234, 235
Juan Moreira. Eduardo Gutiérrez: 127, 128
La amistad castigada. Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza, [Compañía Nacional de Teatro: Héctor Mendoza]: 237
La audiencia. Enrique Buenaventura: 239
La buena alma de Se-Chuan. Bertolt Brecha: 202
La canción rota. Antonio Acevedo Hernández: 147, 152
La carreta. René Marqués: 186
La casa de Bernarda Alba. Federico García Lorca: 167
La condesa sangrienta. [Grupo Rendijas:]: 232
La conquista de Utalán. Felipe Silva Lear: 125
La fragua. Armando Discépolo: 148
La gringa. Florencio Sánchez: 140
La hiedra. Xavier Villaurrutia: 167, 168
La hija de las flores o todos están locos. Gertrudis Gómez de Avellaneda: 113
La huella. Enrique Buenaventura: 182

La Ilíada [Teatro de los Andes. Director: César Brie]: 223, 243, 246
La inocencia en el asilo de las virtudes. Camilo Henríquez: 108, 109
La maestra. Enrique Buenaventura: 182
La malasangre. Griselda Gambado: 193
La Mama Negra: 264, 265, 266
La muerte no entrará en palacio. René Marqués : 186, 195
La Negra Ester. Roberto Parra-Andrés Pérez [Gran Circo Teatro. Andrés Pérez]: 228
La noche de Hernán Cortés. Vicente Leñero: 218, 219
La noche de los asesinos. José Triana: 191
La nona. Roberto Cossa: 193
La orgía. Enrique Buenaventura: 182
La pasión según Antígona Pérez. Luis Rafael Sánchez: 195
La pata de la sota. Roberto Cossa: 184
La pérdida de España. Eusebio Vela: 84
La peste viene de Melos. Osvaldo Dragún: 195
La Pregaçao Universal. Padre José de Anchieta: 71
La secreta obscenidad de cada día. Marco Antonio de la Parra: 220
La siempreviva. [Teatro El Local: Miguel Torres]: 224
La tempestad. William Shakespeare: 225
La tragedia del fin de Atau Wallpa. Anónimo: 90
La venganza de la gleba. Federico Gamboa: 147
La verdad sospechosa. Juan Ruiz de Alarcón: 87
La viuda de Apablaza. Germán Luco Cruchaga: 142
Las fisgonas de Paso Ancho (1971). Samuel Rovinski: 227
Las que aman hasta morir. Cristina Escofet: 234
Las paredes oyen. Juan Ruiz de Alarcón: 87
Las ruinas circulares. [Teatro Buendía: Flora Lauten-Nelda Castillo]: 268
Les clowns [Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine] : 241
Les femmes savantes. Molière : 86
Leyenda de Didos y Eneas. Lorenzo de las Llamosas: 84
Loa. Sor Juana Inés de la Cruz: 82
Lo que nos niega la vida. Eduardo Barrios: 146
Los albañiles. Vicente Leñero: 196
Los diez días que estremecieron al mundo. La Candelaria: 203
Los empeños de una casa. Sor Juana Inés de la Cruz: 80, 81
Los enemigos. Sergio Magaña. [Compañía Nacional de Teatro: Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y

Lorena Maza: 229, 230
Los fantasistas. [Raíces: Moisés Santa Cruz]: 209
Los frutos caídos. Luisa Josefina Hernández: 188
Los gemelos. La Tropa. [La Tropa. Jaime Lorca. Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro]: 223, 245
Los huéspedes reales. Luisa Josefina Hernández: 188
Los invasores. Egon Wolf: 197
Los jíbaros progresistas. Ramón Méndez Quiñones: 124
Los martirios del pueblo. Alberto Bianchi: 123
Los músicos ambulantes. Yuyachkani [Yuyachkani. César Rubio]: 204, 205
Los papeleros. Isidora Aguirre: 181, 198
Los papeles del infierno. Enrique Buenaventura: 182
Los payasos de la esperanza. [Taller de Investigación Teatral]: 242
Los siameses. Griselda Gambado: 193
Los vampiros. Nicolás Aguirre Bretón: 151
Madame de Sade. [Gran Circo Teatro. Andrés Pérez]: 247, 272
Madre Coraje. Bertolt Brecht: 180
Máquina Hamlet. Heine Müller. [Periférico de Objetos. Daniel Veronese] 245
María Antonia. Eugenio Hernández Espinosa: 269
Mateo. Armando Discépolo: 141, 142
Medusa. Emilio Carballido: 170
Melodrama. [Cía. Dos Atores: Enrique Díaz]: 239
M'hijo el dotor. Florencio Sánchez: 140
Milagro en el mercado viejo. Osvaldo Dragún: 179
Mistiblú. Roberto Ramos Perea: 247
Mourning Becomes Electra. Eugene O'Neill: 167
Mujeres en trance de viaje. 1990. [La Máscara]: 232
Nadie.sabe nada. Vicente Leñero: 196
Na Festa do Natal: 69
Nayra (La memoria). La Candelaria: 203
Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao. Cristián Soto. [Gran Circo Teatro: Andrés Pérez]: 227, 243
Nosotros los comunes. Teatro La Candelaria: 199
No me toquen ese vals. [Yuyachkani: César Rubio]: 205, 218
Nuestra Señora de las Nubes. Arístides Vargas. [Malayerba: Arístides Vargas]: 217
Nuestros hijos. Florencio Sánchez: 140

Nunca usarás medias de seda. Cristina Escofet: 234
Ña Catita. Manuel Ascensio Segura: 119
Odebí. Eugenio Hernández Espinoza: 269
Ojo a la finca. José Jacinto Milanés: 112
Ollantay. Anónimo: 90, 92
Ópera bufa, Enrique Buenaventura: 182
Otra tempestad. Raquel Carrió y Flora Lauten [El Teatro Buendía: Laura Lauten]: 225, 269
Pancho Villa y una mujer desnuda. Sabina Berman: 222
Pánuco 137. Mauricio Magdalena: 143
Parece mentira. Xavier Villaurrutia: 167
Patria y libertad. José Martí: 123
Pedro de Castilla. Francisco Javier Foxá: 107
Plaza hay una sola. Diana Raznovich: 234
Pluma. Arístides Vargas. [Malayerba: Arístides Vargas]: 242
Plumas blancas. Diana Raznovich: 234
Por el decoro. Eduardo Barrios: 146
Primero de Mayo. Pietro Gori: 151
Proyecto piloto. Enrique Buenaventura: 182
Pueblecito. Armando Moock: 146
Pueblo rechazado. Vicente Leñero: 196
¿Qué pasó con Bette Davis? Cristina Escofet: 233
Quills: 247
Rabinal Achí: 43, 50, 53, 55, 90, 92, 131, 229, 230
Rasga coraçâo. Oduvaldo Viana Filho: 184
Relaciones peligrosas: 247
Rejum-reja-mujer-rejum. Teresa Marichal: 233
Réquiem por Yarini. Carlos Felipe: 186
Revolución en el infierno. Roberto Ramos Perea: 196
Ritos del corazón. Cristina Escofet: 234
Rodogune. Corneille: 86
Roduguna. Pedro de Peralta Barnuevo: 86
Rosalba y los llaveros. Emilio Carballido: 159
Saso Pyambu. ¡Clamor de Liberación. Una visión histórica del Paraguay. [Elenco Teatro Libre: Rudy Torga]: 206
Saverio el cruel. Roberto Arlt: 163, 164
Seis personajes en busca de autor. Luigi Pirandello: 167
Sempronio. Agustín Cuzzani: 190, 191
Señora de los ahogados. Nelson Rodrígues: 169

Si el amor excede al arte, ni amor ni arte la prudencia. Eusebio Vela: 84
Siripo. Manuel José de Lavardén: 88
Sol y Sombra. [Raíces: Moisés Santa Cruz] : 209
Soluna. Miguel Ángel Asturias: 173
Sumak Tika. Anónimo: 90
También se vengan los dioses. Lorenzo de las Llamosas: 84
Tango varsoviano. [Teatro Sur: Alberto Félix Alberto]: 226
Té de tías. Cristina Escofet: 234
Tecum uman. Felipe Silva Lear: 125
Texas en carretilla. Diana Raznovich: 234
The kitchen. Arnold Wesker. [Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine]: 241
Tierra y libertad. Ricardo Flores Magón: 149
Todos contra el Payo y el Payo contra todos. José Joaquín Fernández de Lizardi: 111
Topografía de un desnudo. Jorge Díaz: 191, 198
Tragedia del fin de Atahualpa: 131
Triunfos de amor y poder. Pedro de Peralta Barnuevo: 86
Tupac Amaru. Luis Ambrosio Morante: 115
Ubu en Bolivia. [Teatro de los Andes: César Brie]: 243, 261
Un hogar sólido. Elena Garro: 188
Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna. José María Samper: 123
Un guapo del 900. Samuel Eichelbaum: 157
Un niño azul para esa sombra. René Marqués: 186
Un réquiem por el Padre de las Casas. Enrique Buenaventura: 182, 183
Uscar Paucar. Anónimo: 85
Un tal Servando Gómez. Samuel Eichelbaum: 157
Vagos rumores. Aberlardo Estorino: 195
Venecia. Jorge Accame: 228
Verdugos y víctimas. Ricardo Flores Magón: 149, 150
Vergüenza del querer. Samuel Eichelbaum: 157
Vestido da Novia. Nelson Rodrígues: 162
Vivir. Eduardo Barrios: 146
Volvió una noche. Eduardo Rovner: 248, 249
Y nos dijeron que éramos inmortales. Osvaldo Dragún: 180
Yepeto. Roberto Cossa: 184

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Referencias bibliográficas

Acevedo Hernández, Antonio. 1933. *La Canción Rota*. Santiago: Editorial Nascimento.

Adame, Domingo. 1994. "*Los enemigos*: Interpretación de la tradición en la escena mexicana". *La Escena Latinoamericana: Nueva Época*, 2.3-4: 18-23.

—. 1994. *El director teatral intérprete-creador*. Puebla: Universidad de las Américas.

—. 2004. *Teatros y teatralidades en México siglo XX*. México: Ediciones AMIT.

Alberto, Alberto Félix y Shelly Tepperman. 1991. "Hacia un teatro de la imagen?". *La Escena Latinoamericana*. 7: 46-50.

Alberro, Solange. 2000. "Los Franciscanos y la Tabula Rasa en la Nueva España del siglo XVI: un cuestionamiento". *El teatro franciscano en la Nueva España*. María Sten (coord.), Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.). México: CONACULTA: 39-61.

Alessandri, Arturo. 1971. "Programa Presidencial". *Estructura Social de Chile*. Hernán Godoy (ed.) Santiago: Editorial Universitaria: 351-358.

Amunátegui, Miguel Luis. 1888. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional.

Aracil Varón, Beatriz. 2000. "El teatro evangelizador desde la

perspectiva bibliográfica". *El teatro franciscano en la Nueva España*. María Sten (coord.), Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.). México: CONACULTA: 365-372.

Arlt, Mirta. 1990. "Roberto Arlt: un creador creado por el Teatro Independiente". *Espacio*, Año 4, Nº 8 (octubre 1990): 7-15.

—. 2001. "El Teatro Nacional Cervantes". *Historia del teatro argentino. El teatro actual (1976-1998)*. Osvaldo Pellettieri (dir.) Vol. V. Buenos Aires: Galerna: 203-207.

Arrieta, Rafael Alberto (dir.) 1958-60. *Historia de la literatura argentina*. 6 vols. Buenos Aires: Ediciones Peuser.

Arrom, José Juan. 1967. *Historia del teatro hispanoamericano. (Época Colonial)*. México: Ediciones de Andrea.

—. 1944. *Historia de la literatura dramática cubana*. New Haven: Yale University Press.

Arróniz, Othon. 1979. *Teatro de evangelización de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Asturias, Miguel Ángel. 2003. *Teatro*. Edición crítica de Lucrecia Méndez de Penedo (coord.) Madrid/Barcelona: ALLCA. Colección Archivos.

Azor, Ileana. 1988. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas.

—. 2004. *Teatralidades y carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.

Azparren Jiménez, Leonardo. 1983. *Cabrujas en tres actos. Teatro*. Caracas: Ediciones el Nuevo Grupo.

—. 1996. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

—. 1997. *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas: Alfadil Ediciones.

—. 2002. *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

—. 2000. "Rodolfo Santana: Marginalidad, poder y crisis en las ideologías de los sesenta". *GESTOS*, 29: 76-97.

Barba, Eugenio. 1986. *Más allá de las islas flotantes*. México: Editorial Gaceta, Colección Escenología.

Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con Niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Jorge, Dubatti, (ed.) Buenos Aires: ATUEL

Bell, John. 1999. "Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Maskmaker with Yuyachkani. An interview by John Bell". *The Drama Review*, 43.3: 169-181.

Bixler, Jacqueline. 2001. *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

—. 2004. (Comp.) *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenología.

Boal, Augusto. 1972. *Categorías del teatro popular*. Buenos Aires: Ediciones Cepe.

—. 1980. *Teatro del oprimido. Teoría y práctica. 1*. México: Editorial Nueva Imagen.

—. 1982. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Editorial Nueva Imagen.

Boling, Becky. 1995. "Language and Performance: Representation and Invention in Magaña's *Los enemigos*". *GESTOS*, 19: 119-130.

Bonilla, María y Vladich, Stoyan. 1988. *El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural*. San José, Costa Rica: Cultur Art.

Borucki, Alex. 2004. "Tensiones raciales en el juego de la representación. Actores afro en el Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840)". Ponencia presentada en XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA. Buenos Aires.

—. 2004ª. "Apuntes sobre las formas de organización étnicas africanas". Capítulo 4 de *Abolicionismo y esclavitud en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1853)*. Inédito, 2004.

Boudet, Rosa Ileana. 1988. "1959-1987: El teatro en la revolución". *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 27-40.

—. 2004. *En tercera persona: Crónicas teatrales cubanas 1969-2002*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.

Bravo Elizondo, Pedro. 1975. *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor.

—. 1975. "La pasión según *Antígona Pérez*: radiografía de la dictadura". *Teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor: 95-108.

—. 1986. *Cultura y teatro obreros en Chile (1900-1930.)* Madrid: Meridión.

Brie, César. 1996. "Teatro de los Andes. Bolivia". *XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*. 22-23.

Brea, Rafael. 1988. "Presencia africana en los carnavales de Santiago de Cuba". *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de*

Iberoamérica. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 23-29.

Brugal, Yana Elsa y Beatriz Risk (eds.). 2003. *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.

Brunner, José Joaquín. 1988. *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal. 1983. "Apuntes para un método de creación colectiva". *Primer Acto*, 183: 82-105.

Buenaventura, Enrique. 1988. *Notas sobre dramaturgia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores - TEC

Cacciaglia, Mario. 1986. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Carrillo, Norma Natalia. 1988. "Vigencia del teatro indígena". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación: 38-40.

Carrió, Raquel. 1992. "Una brillante entrada en la modernidad". *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Carlos Espinosa Domínguez, (ed.) México: FCE: 131-138.

—. 1998. "Ironías y paradojas del comediante (Notas sobre el proceso de montaje de *Otra Tempestad*.)". *Conjunto*, 109: 10-16.

—. y Flora Lauten. 1999. "Otra tempestad". *GESTOS*, 28: 103-133.

—. 1999b. "Teatro y ritualidad en la escena cubana actual". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*, 49-64.

Castagnino, Raúl. 1963. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Compendios Nova de Iniciación Cultural.

—. 1974. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Chabaud, Jaime. 1988. "El teatro rural en México". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 149-151.

Cieza de León, Pedro de. 1973. *El Señorío de los Incas*. Lima: Editorial Universo.

Contreras, Marta. 1995. "Primeros escenarios del teatro chileno. *La Camila* o el proyecto educativo de la independencia nacional". *Acta literaria*. 20: 23-35.

Cordones-Cook, Juanamaría. 1996. *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto en el teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Editorial Graffitti.

Costa, Elena de. 1992. *Collaborative Latin American Popular Theatre. From Theory to Form. From Text to Stage*. New York: Peter Lang.

Cruciani, Fabrizio y Clelia Falleti (eds.) 1992. *El teatro de calle*. México: Escenología.

Dauster, Frank. 1973. *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. 2ª ed. México: Ediciones de Andrea.

—. 1975. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSesentas

—. 1975. "René Marqués y el tiempo culpable". *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSetentas: 102-26.

—. 1993. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924)*. Ottawa: Girol Books.

Del Campo, Alicia. 1997. "Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*". *Del escenario a la mesa de la crítica*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 137-148.

—. 1999. "Teatro y postcolonialismo: la construcción ritual de la cubanidad en *Otra Tempestad*". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 33-47.

—. 2001. "Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización". *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de GESTOS: 78-99.

Del-Río, Marcela. 1993. *Perfil del teatro de la revolución mexicana*. New York: Peter Lang.

Díaz, Jorge. 1996. *Antología subjetiva. Teatro 1963-1995*. Santiago: Red Internacional del Libro.

Díaz Soler, Luis M. 1974. *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Diéguez, Ileana. 1990. "Presentación". *Teatro Brasileño contemporáneo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura: 7-28.

Dragún, Osvaldo. 1968. *Teatro*. José Monleón (ed.). Madrid: Taurus.

Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada Prada, 2004. *Santiago García:*

El teatro como coraje. Bogotá: Investigación Teatral Editores-Ministerio de Cultura.
Durán Cerda, Julio. 1957. *Movimiento literario de 1842*. Selección y notas de Julio Durán Cerda. Santiago: Universitaria.
Escofet, Cristina. 2000. *Arquetipos, modelos para armar. (Palabras desde el género*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
—. 2001. *Teatro*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
Escudero, María. 1988. "La Mama Negra del Ecuador". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 18-22.
Espinosa Domínguez, Carlos. 1977. "Presencia náhuatl en el teatro mexicano en el siglo XIX". *Conjunto*, 31: 3-8.
— y Moisés Pérez Coterillo, (eds.). 1988. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 4 vols. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
Fernández, María. 1998. "La función social de las ruinas en el siglo XIX en México". *Estudios: Revista de investigaciones literarias y culturales*, 11: 119-130.
Fernández Madrid, José. 1889. *Obras*. Bogotá: Imprenta De Fernando Pontón: 187-248.
Fernández Moreno, César. 1972. *América Latina en su literatura*. México: UNESCO-Siglo XXI Editores.
Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. 1994. Cádiz.
Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. 1995. Cádiz: Artes Gráficas Nueva.
Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. 1996. Cádiz.
Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. 2000 Cádiz.
Fischer-Lichte, Erika. 1997. "Intercultural Theatre: Passage to New Cultural Identities". *GESTOS*, 24: 13-26.
—. (ed.) 1990 *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Tubingen: G. Narr.
Foster, David W. 1984. "Verdad vs. Ficción en *El juicio* de Vicente Leñero: una tensión productiva". *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*. New York: Peter Lang: 53-68.
Frederik, Laurie Aleen. 2001. "The contestation of Cuba's Public Sphere in National Theater and the Transformation from *Teatro bufo* to *Teatro nuevo*". *GESTOS*, 31: 65-97.
Frischmann, Donald H. 1990. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA.

—. 1991. "Active Ethnicitiy: Nativism, Otherness, and Indian Theatre in Mexico". *GESTOS*, 11: 113-126.

Fuentes Guerra, Jesús y Armin Schwegler. 2005 *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe. Dioses cubanos y sus fuentes africanas*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt: Vervuert (En prensa).

Gálvez, Marina. 1988. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.

Galich, Manuel. 1977. "El primer personaje del teatro latinoamericano". *Conjunto*, 31: 9-18. Reproducido en *Conjunto*. "El teatro de la América Indígena". Número antológico (octubre, 1993): 4-11.

Gambaro, Griselda. 1988. *Antígona Furiosa*. *GESTOS* 5: 177-194.

García, Santiago. 1994. (1ª ed. 1983). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

García Canclini, Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

—. 1995. *Ciudadanos y consumidores*. México: Grijalbo.

—. 1996. *Culturas híbridas*. México: Siglo XXI.

—. 1999. *La globalización imaginada*. Buenos Aires-México: Paidós.

García, Óscar Armando. 2004. "Una fiesta asuncionista del siglo XVI en la Nueva España (Espacio y representación)". *La festa I elx. Actes del VII Seminario de Teatre I Musica medievals*. Josep Lluís Sirera (ed.) Ajuntament d'Elx: 99-125.

García, Santiago. 1994. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria. 1ª edición, 1989.

Garzón Céspedes, Francisco (ed.). 1978. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.

Geirola, Gustavo. 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.

—. 2004. *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Buenos Aires: Atuel.

George, David. 1992. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: U of Texas P.

Giella, Miguel Ángel. 1994. "Entrevista con Eduardo Rovner. El triunfo de la imagen sobre la idea". *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor.

Giordano, Enrique. 1982. *La teatralización de la obra dramática*. México: Premiá Editora.

Gisbert, Teresa. 1988. "Manifestaciones teatrales indígenas". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*.

Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. I. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 212-213.

Golluscio de Montoya, Eva. 1987. "Elementos para una teoría libertaria". *Latin American Theater Review*, 21: 85-94.

—, 1996. *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910.) (Estudio y Antología)*. Ottawa: Girol Books.

González Cajiao, Fernando. 1986. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

—, 1995. "El teatro callejero y la búsqueda del teatro popular". *Conjunto*, 101: 24-32.

—, 1988. "1905-1955: El centenario y los 'Piedracielistas'". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación. 307-314.

González Lustig, Patricia.1995. "Narcisismo en performance: Koré en teatro, danza y poesía". *GESTOS*, 19: 208-213.

Guerrero del Río, Eduardo. 1996. "Travesía entre dos mundos". Jorge Díaz. *Antología subjetiva. Teatro 1963-1995*. Santiago: Red Internacional del Libro.

—. 2001. *Acto único. Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL Editores.

Gutiérrez, Ramón. 1989. "El drama de la conquista de Nuevo México". *GESTOS*, 8: 73-86.

Guzmán, Delfina y Nissim Sharim. 1988. "ICTUS y la creación colectiva: un cambio de piel". *Escenario de dos mundos Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación: 101-106.

Hernández Solís, Adolfo. 1988. "Política teatral, modos de producción, infraestructura, festivales". *Escenario de dos mundos Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación: 47-49.

Henríquez, Camilo. 1912. "La Camila o la Patriota de Sud-América". Nicolás Peña. *Teatro dramático nacional*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile. Imprenta Barcelona: 1-39.

Horcasitas, Fernando. 1974. *Teatro náhuatl. Época Novohispana y Moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma/ Instituto de Investigaciones Históricas.

Hurtado, María de la Luz. 1997. *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.

—. 1995. "Los 90: Irrupción de la mujer en el teatro chileno". *GESTOS*, 19: 220-223.

Irigoyen, Emilio. 1996. "Gestualidad neoclásica y tradicionalismo en Uruguay: sobre una recuperada loa de 1831". *GESTOS*, 21: 103-126.

Isasi, Amando. 1972. "El teatro de Miguel Angel Asturias". *Iberoamericana Pragensia*, VI: 47-62.

Jameson, Frederick and Masao Miyoshi (eds.). 1998. *The Cultures of Globalization*. Durham and London: Duke UP.

Jaramillo, María Mercedes. 1992. *Nuevo teatro colombiano: arte y política*. Antioquia, Colombia: Universidad de Antioquia.

—. 1995. "La Máscara: teatro de práctica artística". *GESTOS*, 19: 213-219.

Jiménez, Alfonso. 1991-1992. "El Teatro Nacional". *ESCENA*: 28-29: 55-63.

Jodorowsky, Alejandro. 1965. *Teatro Pánico*. México: Ediciones Era.

Johansson, Patrick. 1992. Estudio introductorio, selección y notas. *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Jones, Willis Knapp. 1966. *Behind Spanish American Footlights*. Austin: U of Texas P.

King, Enrique. 1988. "Modos de producción, infraestructura, leyes y subvenciones". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3 . Madrid: Centro de Documentación: 238-242.

Klein, Teodoro. 1994. *El actor en el Río de la Plata II. De Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.

Kurapel, Alberto. 1998[a]. "El teatro del futuro: Los medios de comunicación y el teatro: memorias de la memoria." Fernando de Toro y Alfonso de Toro (eds.). *Acercamiento al teatro actual (1970-1995): Historia, Teoría, Práctica*. Madrid: Iberoamericana.

—. 1998[b]. *10 obras Inéditas. Teatro-Performance*. Santiago: Humanitas.

—. 2004. "Teatro de la alteridad y la memoria: estética del desarraigo, de la insatisfacción". Alfonso de Toro. *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana: 223-235.

Larraín Ibáñez, Jorge. 1996. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Leal, Rine. 1975. *Teatro bufo. Siglo XIX*: antología, selección y prólogo de R. Leal. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

—. 1979. *Comedias Cubanas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

—. 1980. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

—. 1988. "1902-1958: La república". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación: 17-26.

Lena Paz, Marta. 2001. "Prólogo. Cristina Escofet: la mirada transgresora y su expresión estética". Cristina Escofet. *Teatro*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: 11-14

León Portilla, Miguel. 1968. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.

—. 2000. "Teatro náhuatl prehispánico: aquello que encontraron los franciscanos". *El teatro franciscano en la Nueva España*. María Sten (coord.), Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.). México: CONACULTA: 39-61.

Lohmann Villena, Guillermo. 1945. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla.

Lotman, Jurij M. y Boris A. Uspenskij. 1979. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra: 67-92.

Luzuriaga, Gerardo. 1986. "El proceso de creación colectiva teatral según el modelo de La Candelaria". *GESTOS*, I, 2: 75-86.

Lyday, C. Leon y George Woodyard (eds.). 1983. *Tres dramaturgos rioplatenses: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa: Girol Books.

Magaldi, Sábato. 1988. "Nelson Rodrígues, el pionero". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación: 271-273.

Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb. 1958. *Breve historia del teatro mexicano*. México: Ediciones de Andrea.

—. 1972. *Teatro mexicano del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Márquez, Jaime. 2001. *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile Colonial (1609-1709)*. Santiago: LOM Ediciones/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Massip, Francesc. 1992. *Teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.

Martiatu Terry, Inés María. 1992. "Teatro sagrado, teatro de dioses". *El Público*, 92 : 96-115.

—. 2003. "Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba: la obra orticiana en el teatro cubano contemporáneo". Brugal, Yana Elsa y Beatriz Risk (eds.). *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana: 153-166.

Martínez López, F. 1998. *Tablero del ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía del Brasil esclavista*. Paris: Fundacao Galouste Gulbenkian.

Mellafe, Rolando. 1964. *La esclavitud en Hispanoamérica*. Buenos Aires: EUDEBA.

Méndez de Penedo, Lucrecia. 1995. "Teatro vanguardista nicaragüense". *Centroamericana*, N° 5: 9-24.

—. 2003. Miguel Ángel Asturias. *Teatro*. Edición crítica de Lucrecia Méndez de Penedo (coord.). Madrid/Barcelona: ALLCA. Colección Archivos.

Michalski, Yan. 1988. "Modos de producción". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación: 294-295.

Miranda Silva, Francisca y Arturo Díaz Sandoval (Coords.). 1996. *El teatro en México. Bianuario 1994-1995*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Miró Quezada, Roberto. 1988. "Modos de producción, infraestructura, enseñanza teatral". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Ed. Moisés Pérez Coterillo and Carlos Espinosa Domínguez. Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación: 342-345.

Molinaza, José. 1988. "1863-1987: Del indigenismo a la dramaturgia de los ochenta". *Escenario de dos mundos, Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 4. Madrid: Centro de Documentación: 147-163.

—. 2004. *El entremés de Llerena en el teatro hispanoamericano*. República Dominicana: Ediciones Librería la Trinitaria.

Monleón, José. 1968. "Dragún, el de las historias". Osvaldo Dragún. *Teatro*. Madrid: Taurus: 18-40.

Monterde, Francisco. 1995. "Prólogo". *Teatro Indígena Prehispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma: v-xxiii.

Montes-Huidobro, Matías. 2002. "Virgilio Piñera. Electra Garrigó". *El teatro cubano en el vórtice del compromiso. 1959-1961*. Miami: Ediciones Universal: 146-148.

Montoya, Matilde. 1970. *Estudio sobre el baile de la conquista*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Morales, Pedro. 1992. "Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas". *Conjunto*, 79: 42-59.

Morandé, Pedro. 1987. *Cultura y modernización en América Latina: Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Madrid: Encuentro Ediciones.

—, 1989. "Teatro y cultura latinoamericana". *Apuntes*, 98: 84-95.

Muguercia, Magaly. 1998. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani". *Conjunto*, 108: 55-66.

Muñoz, Willy O. 1996. "César Brie: nueva forma de hacer teatro en Bolivia". *GESTOS*, 20 (noviembre): 140-145.

Obregón, Osvaldo. 1989. "Miguel Ángel Asturias: Hacia un teatro de inspiración indígena". A.A.V.V. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna: 199-208.

Oleszkiewicz, Malgorzata. 1995. *Teatro popular peruano: Del precolombino al siglo XX*. Warszawa: Ediciones CESLA.

Olmos, Domingo. 1980. *La danza de los negros congos en la costa arriba de Colón*. Panamá: Universidad de Panamá.

Ordaz, Luis. 1988. "1810-1948: Del coliseo al Teatro del Pueblo". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación: 127-128.

—. 1992. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books.

Orozco Díaz, Emilio. 1969. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.

Ortiz Bulle Goyri, Alejandro. 2003. "El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual?". *LTR*, 37/1: 75-93

Ortiz, Fernando. 1985. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Osorio, Betty. 1983. *Las manifestaciones dramáticas de los incas: Orígenes y evolución*. Dis. University of Illinois at Urbana-Champaign. Ann Arbor.

Partida, Armando. 1992. Estudio introductorio, selección y notas. *Teatro de evangelización en náhualt*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

—. 1995. "Interculturalidad: Desconstrucción de un texto y construcción escénica del *Rabinal Achí-Los Enemigos*". *GESTOS*, 19: 101-117.

Pawlowski, Tadeusz. 1987-1988. "El Performance". *Criterios*, 21-24. 154-179.

Pellettieri, Osvaldo. 1987. *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: EUDEBA.

—. 1990. "Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo". *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna: 99-112.

—. 1997. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.

—. (ed.)1998. *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.

—. y Roger Mirza (eds.). 1998. *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires: Galerna.

—. (dir.) 2000. *Roberto Arlt. Dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt.

—. (dir.) 2001. *Historia del teatro argentino. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna.

—. (dir.). 2002. *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural (1884-1930)* Vol. II. Buenos Aires: Galerna.

—. (dir.) 2003. *Historia del teatro argentino. La segunda modernidad*. (1949-1976). Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.

Peña, Billy. 1990. "Teatro La Fragua". *tlfnews/noticias tlf* 11.3.

Perales, Rosalina. 1989. *Teatro hispanoamericano contemporáneo. 1967-1987*. Vol. I. México: La Escenología.

Pereira Salas, Eugenio. 1974. *Historia del teatro en Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Pérez, María E. 1975. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Eliseo Torres and Sons.

Pérez Cid, José y Dolores Martín de Cid. 1964. *Teatro indio precolombino. El Güegüense*. Madrid: Aguilar.

Pérez Coterillo, Moisés y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). 1988. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 4 vols. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Pianca, Marina. 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental: 1959-1989*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Picotti C., Dina V. 1998. *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Piña, Juan Andrés. 1988. "1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso". *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 76-87.

Podestá, Guido A. 1991. "La reescritura de *Juan Moreira*: La política del *decorum* en el teatro argentino". *LATR*, 25/1: 7-20.

Pozo, José del. 2002. *Historia de América Latina y del Caribe. 1825-2001*. Santiago: LOM Ediciones.

Prieto-Stambaugh, Antonio. 1998. "Performance-Art transfronterizo: hacia la deconstrucción de las identidades". GESTOS, 25: 143-162.

Proaño-Gómez, Lola. 1997. "La hibridización cultural: Desaparición del teatro político social latinoamericano". *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 63-74.

—. 1999. "Utopía/distopía en la escena latinoamericana". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.) Irvine: Ediciones de GESTOS: 13-32.

—. 2001. "Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana". *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Juan Villegas, Alicia del Campo, Mario Rojas (eds.). Irvine: Ediciones de GESTOS: 57–77.

Quemain, Miguel Ángel. 1988. "El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena". *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 152-154.

Quesada Soto, Álvaro. 1996. "El Teatro Nacional y la cultura nacional". *ESCENA*, 38: 66-76.

Ráez Mendiola, Ernesto. 1988. "De la compañía al grupo". *Escenario de dos mundos*, Moisés Pérez Coterillo y Carlos Espinosa Domínguez (eds.). Vol. 3. Madrid: Centro de Documentación Teatral: 340-341.

Rahier, Jean. 2001. "Lugares de identidad y representaciones: lo negro en la Fiesta de los reyes en el Ecuador". *Conjunto*, 120: 70-81.

Ramos-García, Luis A. 2001. "Voces del interior en el teatro peruano". Luis Ramos-García con la colaboración de Ruth Escudero. *Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana*. Lima-Minnesota: Instituto Nacional de Cultura: xvii-lxxix.

Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Recchia, Giovanna.1993. *El espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI y XVII*. México: INBA/CITRU.

Reeves, Richard y Gerardo Luzuriaga (comp.). 1997. *Los clásicos del teatro hispanoamericano*. México: FCE.

Rela, Walter. 1980. *Teatro brasileño*. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo.

Restrepo, Eduardo. 1997. "Afrogénesis y huellas de africanía en Colombia". *Boletín de Antropología*. 28. Vol. 12. Bogotá.

Reyes de la Maza, Luis. 1972. *Cien años de teatro en México*. México: Sep-Setentas.

Reyes Posada, Carlos José. 2001. "*La Ilíada* del Teatro de los Andes: una nueva mirada a los clásicos". *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Juan Villegas, Alicia del Campo, y Mario Rojas (eds.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 142-158.

Ripoll, Carlos y Andrés Valdespino. 1973. *Teatro hispanoamericano. Antología Crítica*. 2 vols. New York: Anaya Books.

Rizk, Beatriz J. 1991. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México: Escenología.

—. 2002. *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.

—. 2003. "Hacia una lectura histórica de la participación del elemento afro-caribeño en la cultura cubana". Yana Elsa Brugal y Beatriz Risk (eds.). *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana: 11-18

Rodríguez, Orlando. 1987. "Teatro siglo XIX". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Luis Iñigo Madrigal (coord.) Tomo II. Madrid: Ediciones Cátedra: 361-395.

—.1991. "Cabrujas: hacia una interpretación del país". *El teatro de Cabrujas*. Caracas: Pomaire/Fuentes: 5-8

Rojas, Mario. 1999. "La experiencia teatral como evento sociocultural: El Galpao y la búsqueda de una estética sertaneja". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 173-192.

Rojas Mix, Miguel. 1992. *América imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen.

Rojo, Grínor. 1972. *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Rosas Lopátegui, Patricia. 2000. *Yo sólo soy memoria. Biografía ilustrada de Elena Garro*. México: Ediciones Castillo.

Rovner, Eduardo. 1990. *Compañía. GESTOS*, 9: 99-124.

Rubial García, Antonio. 2000. "La evangelización franciscana en Nueva España". *El teatro franciscano en la Nueva España*. María Sten (coord.). Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.). México: CONACULTA: 13-20.

Rubio, Miguel. 1983. "Encuentro con el hombre andino". Grupo Cultural Yuyachkani. *Allpa Rayku. Una experiencia de teatro popular*. Lima: CIED.

Ruyter, Nancy Lee Chalfa. 1999. "Una estrategia de interpretación del guión corporal de montajes teatrales". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 141-150.

Sagaseta, Julia y Amelia Lourdes Figueiredo. 1997. "Estudio preliminar". Carlos Gorostiza-Roberto Cossa. *El puente-Nuestro fin de semana*. Buenos Aires: Kapeluz: 7-31.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.

Sánchez, Florencio. 1983. *Barranca abajo. 3 Dramaturgos rioplatenses*. Ottawa: Girol Books.

Saz, Agustín del. 1967. *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Labor.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.

—. y Maru Schuman. 1976. *Ritual, Play, and Performance, Readings in the Social Sciences/Theatre*. New York: The Seabury Press.

Schmidhuber, Guillermo. 1996. *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Seibel, Beatriz. 2002. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

Shelley, Kathleen y Grínor Rojo. 1992. "El teatro hispanoamericano colonial" *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Tomo I. Luis Íñigo Madrigal (coord.) Madrid: Cátedra.

Solórzano, Carlos. 1964. *Teatro latinoamericano contemporáneo. Antología*. 2 vols. México: FCE.

Sten, María. 1992. "Ponte a bailar, tú que reinas". *El Público*, 88: 65-69.

—. 2000. *El teatro franciscano en la Nueva España*. María Sten (coord.), Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.). México: CONACULTA

Suárez Radillo, Carlos Miguel. 1975. *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo: una experiencia radiofónica de difusión teatral*. Zaragoza: Litho Arte.

—. 1981ª. *El teatro barroco hispanoamericano. Tomo I. El Virreinato de Nueva España*. Madrid: José Porrúa.

—. 1981ᵇ. *El teatro barroco hispanoamericano. Tomo II. El Virreinato del Perú*. Madrid: José Porrúa.

— . 1981ᶜ. *El teatro barroco hispanoamericano. Tomo III. El Virreinato del Perú*. Madrid: José Porrúa.

—. 1984. *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*. Vol. II. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Taylor, Diana (ed.). 1989ª. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books.

—. 1989ᵇ. "Paradigma de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro". *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Diana Taylor (ed.). Ottawa: Girol Books: 11-23.

— and Juan Villegas (ed.). 1994. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Oxford: Oxford UP.

— Temprano, Juan Carlos. 1994-1995. "*Contigo pan y cebolla* (1833) de Gorostiza: una caricatura dramática del primer romanticismo". *TEATRO. Revista de Estudios Teatrales*, 6-7: 151-162.

Thomas Dublé, Eduardo. 2002. "*En la luna*, de Vicente Huidobro: creacionismo y referencialidad". *Anales de Literatura Chilena*, 2: 177-190.

Tomlinson, John. 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: U of Chicago P.

Toriz, Martha. 1993. *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*. México: CITRU.

Toro, Alfonso de. 1990. "Hacia un modelo para el teatro postmoderno". *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro (ed.). Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL: 13-42.

—. 2001. "Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro". *GESTOS*, 32: 11-46

—. 2004. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana: 223-235.

Toro, Fernando de. 1984. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa: Girol Books.

—. y Alfonso de Toro (eds.). 1988. *Acercamiento al teatro actual (1970-1995): Historia, Teoría, Práctica*. Madrid: Iberoamericana.

Underiner, Tamara L. 2004. *Contemporary Theatre in Mayan Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Valdés-Kuri, Claudio. 2001. "Del director sobre la puesta en escena". *GESTOS*. 31 (abril): 115.

Valverde, César. 1995. "Grupo Ubu: el edificio de la identidad en *Barriendo sombras*". *GESTOS*, 19: 224-229.

Varela, José. 1987. "Origen y función de la ambigüedad". *GESTOS*, 3: 87-101.

Versenyi, Adam. 1996. *El teatro en América Latina*. Cambrige U P.

Villalobos R., Sergio. 2000. *Historia del pueblo chileno*. Tomo IV. Santiago: Editorial Universitaria.

Villegas, Juan. 1983. "Teatro chileno afianzamiento de los sectores medios". *Ideologies and Literature*, 17: 306-318.

—. 1987-88. "*La Hiedra* de Javier Villaurrutia y la imagen de la sociedad mexicana". *Explicación de textos literarios*, vol. XVI-1: 18-27.

—. 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Ediciones Prisma.

—. 1989. *Nueva interpretación del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

—. 1990. "Cuarto Festival de Teatro Poblacional en Santiago". *GESTOS*, 9: 155-159.

—. 1991-1992. "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano". *Twentieth Century/Siglo XX*: 163-177.

—. 1992. "La representación de los sectores campesinos en el teatro chileno de comienzos de siglo: el caso de Antonio Acevedo Hernández". *America. 1492-1992. Theatre/Public*. Septembre-Décembre: 101-104.

—. 1994. "Closing Remarks". Diana Taylor and Juan Villegas (eds.). *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latino America*. Oxford University Press.

—. 1995[a]. "La utilización de las teatralidades por las industrias culturales: Procesos de legitimización y deslegitimización cultural". *Teatro XXI*, 1.1: 6-8.
—. 1995[b]. "María Asunción Requena: éxito teatral e historia literaria". *Latin American Theater Review*, 28/2: 19-38.
—. 1995[c]. "Del concepto de cultura y de historia del teatro latinoamericano". *Teatro/Celcit*, 4.5: 56-59.
—. 1996. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *GESTOS*, 21: 11-23.
—. 1997[a]. "De la teatralidad y la historia de la cultura". *Siglo XX/ 20th. Century*: 163-192.
—. 1997[b]. "De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas". *Acta Literaria*, 22: 7-17.
—. 1997[c]. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.
—. (ed.).1997[d]. *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine: Ediciones de GESTOS
—. 1999[a]. "La irrupción del circo en el teatro". *Propuestas escénicas de fin de siglo*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 151-172
—. 1999[b]. "El teatro histórico como discurso e instrumento de apropiación de la historia". José Romera y F. Gutiérrez (eds.). *El teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Madrid: Visor: 233-250.
—. (ed.). 1999[c]. *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine, California: Ediciones de *GESTOS*.
—. 1999[d]. "Palabras finales: Los festivales y las políticas culturales". *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Juan Villegas (ed.). Irvine: Ediciones de *GESTOS*: 209-215.
—, 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Ediciones de *GESTOS*.
—. 2001[a]. "The State of Writing Histories of Theater". *DEGRÉS: La theatrologie: questions de méthode*: 107-108. Número editado por Patrice Pavis.
—. 2001[b]. *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.). Irvine: Ediciones de GESTOS.
—. 2003. *Pragmática de las culturas de América Latina*. Madrid: Ediciones del Ortho.

—. 2003. "Para una teoría del teatro en Miguel Ángel Asturias". Miguel Ángel Asturias. *Teatro*. Edición crítica de Lucrecia Méndez de Penedo (coord.). Madrid/Barcelona: ALLCA. Colección Archivos: 1139-1156.

—. 2004[a]. "The Theater in Pre-Hispanic America". Mario J. Valdés y Djela Kadir. *Literary Cultures of Latin America*. Oxford University Press. Vol. I: 515-524.

—. 2004[b]. "Plurality and Diversity of Theater Discourses". Mario J. Valdés y Djela Kadir. *Literary Cultures of Latin America*. Oxford University Press. Vol. I: 532-547.

—. 2004[c]. "Afro-Latin American Theater". Mario J. Valdés y Djela Kadir. *Literary Cultures of Latin America*. Oxford University Press. Vol. I: 548-554.

Villegas-Silva, Claudia. 1995. *Apropiación de teatralidades en la Fiesta de la Tirana*. Tesis MA. Arizona State U. Tempe.

—. 2002. "Diana Raznovich: Dramaturga feminista". *GESTOS*, 32: 107-110.

Wardwell, Allen (ed.). 1989. *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*. The Center for African Art & Harry N. Abraham Inc. Publishers.

White, Hayden. 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

Zemelman, Hugo. 1990. "La cultura y el poder". *América Latina, Hoy*. Pablo González Casanova (coord.). México: Siglo XXI: 166-241.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Índice

Agradecimientos 7
Confesiones de un historiador arrepentido 9

Palabras preliminares: de utopías y realidades 11

Capítulo 1
Algunos fundamentos teóricos 15
1. Los conceptos 15
1.1. El teatro como discurso 15
1.2. El concepto de sistema cultural 16
1.3. Competencia cultural/competencia teatral 17
1.4. La teatralidad, las teatralidades sociales y los sistemas de referencia visual 18
1.5. Prácticas escénicas, texto dramático, texto teatral, texto espectacular 20
1.6. El concepto de performance 21
2. El modelo historia del teatro 23
2.1. El discurso "historia del teatro" 23
2.2. Las categorías 24
2.3. Las categorías históricas fundamentales 26

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Capítulo 2
Propuesta de periodización. Esquema de una historia 29
1. Los fundamentos 29
2. Sistemas y subsistemas en las historia del teatro y las teatralidades de América Latina 32
3. El modelo y las culturas marginales 39

Capítulo 3
El macrosistema de las teatralidades amerindias 43
1. La cuestión de la existencia del teatro en las culturas amerindias 43
2. Pluralidad y diversidad de teatralidades en la América amerindia 44
3. Prácticas escénicas y discursos teatrales en la zona del Imperio incásico 48
4. Prácticas teatrales y discursos teatrales en la zona de Mesoamérica 50
5. El *Rabinal Achí*: de discurso hegemónico a discurso marginado 53

Capítulo 4
El sistema colonial: las teatralidades y los discursos teatrales de la legitimación del poder 57
1. Visión general 57
2. Los discursos teatrales y las teatralidades y como instrumentos de conquista y catequización 60
2.1. Las teatralidades públicas 61
2.2. Los discursos teatrales del poder religioso: la Iglesia Católica 63
2.3. Los discursos y contradiscursos del poder laico: los entremeses 65
2.4. Los discursos teatrales de los sectores dominantes para los sectores no hegemónicos: la Iglesia y el teatro de conversión 68
3. El subsistema de discursos teatrales y teatralidades de la sociedad colonial 73
3.1. Las teatralidades públicas 74
3.1.1. La teatralidad pública religiosa 74
3.1.2. Un ejemplo de teatralidad pública civil en el siglo XVIII 75

3.2. Las fiestas de Corpus Christi 77
3.3. Los discursos teatrales de la hegemonía cultural para los sectores hegemónicos hasta los primeros decenios del siglo XVIII 78
3.4. Los discurso teatrales de Sor Juana Inés de la Cruz 79
3.5. Otros dramaturgos del período 84
3.6. Los discursos de la hegemonía cultural para los sectores indígenas 84
3.7. Las prácticas teatrales de las nuevas culturas: los códigos del clasicismo ilustrado 85
3.8. Los discursos para espectadores europeos 87
3.9. La emergencia de nuevos sectores sociales a fines de la Colonia 88
4. Los productores de sectores marginales para los espectadores de sectores marginales 89
4.1. El teatro del mundo indígena hasta fines de la Colonia 89
4.2. *Ollántay* o la reutilización de la historia 90
4.3. El discurso de resistencia social: *El Güegüense* 92
4.4. Teatralidades y discursos teatrales de las etnias afrolatinoamericanas durante la Colonia 94

Capítulo 5
Los discursos teatrales y las teatralidades de las burguesías ilustradas. Siglos XIX 103
1. Visión general 103
2. Los discursos teatrales y las teatralidades de la burguesía republicana 106
2.1. Las nuevas identidades nacionales y el teatro 106
2.2. Camilo Henríquez y la utopía de la república 108
2.3. Juan Cruz Varela y el discurso neoclásico: la reutilización de los mitos clásicos 109
2.4. José Joaquín Fernández de Lizardi 111
2.5. El teatro histórico: Jacinto Milanés 111
2.6. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la representación de la mujer 112
3. La representación de los sectores marginados en los discursos de la hegemonía cultural 113
3.1. La representación de los indígenas 113
4. Discursos teatrales y teatralidades de la burguesía agraria e industrial 115

4.1. Visión general 115
4.2. La comedia de costumbres: parodia e ironía desde el poder 117
4.3. El drama histórico: Los discursos del cuestionamiento político 121
4.4. Los comienzos del teatro social: segunda mitad del siglo XIX 122
5. La representación de los sectores sociales no hegemónicos 124
5.1. Los sectores campesinos 124
5.2. Los sectores indígenas 125
5.3. Los sectores afrolatinoamericanos. El Teatro Bufo cubano 125
5.4. Teatro "gauchesco" 127
6. Las teatralidades y los discursos teatrales de los productores de las culturas marginales 129
6.1. Visión general 129
6.2. Las prácticas escénicas de los sectores indígenas 130
6.3. Las prácticas escénicas de los sectores de herencia africana 132

Capítulo 6
De la burguesía ilustrada en crisis: los primeros decenios del siglo XX 137
1. Los dos primeros decenios del siglo XX 137
2. La representación de la crisis de los sistemas de producción 139
3. Los discursos de los sectores medios en representación de los sectores sociales emergentes 144
3.1. La representación de la mujer de los sectores medios venidos a menos 144
3.2. La representación de los sectores campesinos 146
3.3. La representación de los sectores proletarios 147
4. Los discursos teatrales dirigidos a los sectores obreros a comienzos de siglo 148
4.1. El discurso anarquista 148
4.2. Los discursos socialistas 150
4.3. El teatro como instrumento de educación y nacionalización 151
5. Los códigos teatrales legitimados y legitimadores 152

Capítulo 7
De la nueva modernización. 1930-1950 155
1. Visión general: los proyectos modernizadores 155
2. La representación de la crisis de la sociedad 157
3. Los discursos de la modernización estética y la renovación teatral 159
3.1. La representación de la realidad 162
3.2. El imaginario exótico y el escapismo 165
3.3. La cuestión del ser y de la realidad como apariencia 167
3.4. La inserción dentro de la alta cultura de occidente: la utilización de los mitos griegos 168
3.5. Los discursos nacionalistas: teatro histórico y nuevos proyectos políticos nacionales 170
3.6. La búsqueda de un teatro auténticamente latinoamericano: Miguel Ángel Asturias 172

Capítulo 8
De los discursos teatrales de la nueva revolución. De la Guerra fría a la posmodernidad 175
1. Visión general 175
2. Los discursos de las hegemonías culturales 177
2.1. Una teoría del teatro al servicio de la revolución: Augusto Boal y el teatro del oprimido 177
2.2. Los discursos teatrales al servico de la revolución 179
2.3. La preocupación nacionalista y la cuestión de la identidad nacional 184
2.4. La reivindicación de la mujer 187
2.5. Los discursos teatrales de "vanguardia" 189
2.6. Los discursos anti-dictatoriales y denunciadores de las dictaduras 192
2.7. Teatro histórico 195
2.8. Teatro documento 196
2.9. La representación de los sectores socialmente marginados en los discursos teatrales hegemónicos 197
2.10. Teatro de creación colectiva 199
2.11. Grupos de la creación colectiva 202
3. Discursos teatrales predominantemente para sectores poblacionales 205

3.1. El poder como productor de discursos teatrales 205
3.2. El teatro de calle como instrumento de cambio social 207
4. Las teatralidades sociales, políticas y religiosas 210

Capítulo 9
De los discursos teatrales y las teatralidades de la posmodernidad y la globalización 213
1. Visión general 213
2. La despolitización del teatro y la posmodernidad 216
3. De la posmodernidad y la historia 218
3.1. Historia y antihistoria 218
3.2. Del teatro y la memoria histórica 223
4. De la globalización y las identidades nacionales 224
5. La representación de los sectores populares 226
6. Los discursos teatrales de la mujer en la posmodernidad 230
7. Búsqueda de nuevos lenguajes escénicos 235
7.1. La pluralización de los signos teatrales 236
7.2. El discurso teatral y la cultura visual 237
7.3. El discurso teatral y la apropiación de los signos multimediáticos y tecnológicos 238
7.4. El discursos teatral y los signos cinematográficos incorporados al discurso teatral 239
7.5. El *clown*, el payaso y el teatro de alturas 240
7.6. Muñecos y marionetas en el discurso teatral 245
7.7. La reutilización de los clásicos 245
8. De las teatralidades y la globalización 247
9. La alteración de lo cotidiano 248

Capítulo 10
De las teatralidades y los discursos teatrales de los sectores étnicos desde la modernidad 251
1. Visión general 251
2. Las teatralidades y los discursos teatrales indígenas 253
2.1. Tendencias generales 253
2.2. Características definitorias 254
2.3. Discursos teatrales indígenas mediatizados 260
3. Las teatralidades de herencia africana 262
3.1. Visión general 262
3.2. Algunas características recurrentes 263

3.3. Algunas prácticas escénicas afrolatinoamericanas: el carnaval 267
4. La incorporación de la teatralidad afrocubana en los discursos de la hegemonía cultural 268

Capítulo 11
Las condiciones de producción: grupos teatrales 271
1. De los modos de producción 271
2. Los grupos teatrales 273
2.1. El teatro comercial: la compañía teatral 274
2.2. La compañía cooperativa 275
2.3. Las compañías subvencionadas 277
2.4. Teatros independientes 279
2.5. La figura del maestro 280
2.6. El grupo teatral como forma de existencia 280
2.7. Grupos de director 282
2.8. Los grupos de la posmodernidad y la globalización 283

Mirada retrospectiva 285
Textos y espectáculos citados 289
Referencias bibliográficas 299
Índice general 319

SIB - UCE

FECHA DE DEVOLUCIÓN		

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

792.09
V732 Villegas Morales, Juan.
Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina

OTROS TÍTULOS DE LA
COLECCIÓN TEATROLOGÍA
(Dirección: Osvaldo Pellettieri)

MARCO DE MARINIS
COMPRENDER EL TEATRO
Lineamientos de una nueva teatrología

ACERCA DEL AUTOR
y del espectáculo y el nuevo paradigma de la experiencia teatral

DAVID WILLIAM FOSTER
ESPACIO ESCÉNICO Y LENGUAJE

ANNE UBERSFELD
DICCIONARIO DE TÉRMINOS CLAVE DEL ANÁLISIS TEATRAL

EL DIÁLOGO TEATRAL

JOSETTE FÉRAL
TEATRO, TEORÍA Y PRÁCTICA: MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR FACULTATE SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DISEÑO DE CUBIERTA: MARÍA INÉS LINARES

Esta HISTORIA MULTICULTURAL DEL TEATRO Y LAS TEATRALIDADES EN AMÉRICA LATINA ha sido un largo proyecto, vacilante, que en muchísimas ocasiones estuve a punto de abandonar por el sinfín de decisiones que me dejaban insatisfecho.

Aceptar los principios del modelo y la necesidad de desarrollar la historia en no más de trescientas páginas implicaba limitar los factores posibles de desarrollar para poder demostrar la hipótesis, y seleccionar los autores y espectáculos. En este libro, en vez de enfatizar lo teórico o la aplicación estricta del modelo a partir de los principios expuestos en los libros anteriores, intento captar las tendencias generales y su demostración con el análisis o comentario de, relativamente, unos pocos textos de cada tendencia. Por lo tanto, su objetivo clave es mostrar las tendencias más significativas de la historia de los discursos teatrales y las teatralidades en América Latina desde los supuestos teóricos. El objetivo no es demostrar la validez práctica del modelo teórico. El modelo ha constituido una guía, pero no una camisa de fuerza.

JUAN VILLEGAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 950-556-476-7
9 789505 564767

GALERNA