



"El Día que me Quieras." Dirección Luis Peirano

Temas de discusión



LA CREACION  
TEATRAL EN  
AMERICA LATINA  
DESDE LA  
PERSPECTIVA DE LA  
PUESTA EN  
ESCENA\*

Luis Peirano

*De nacionalidad peruana. Director teatral y actor,  
preside la Compañía Teatro Ensayo, en Lima.*

1. PERO, ¿EXISTE AMERICA LATINA?

Para entender cómo hablar del teatro y la cultura en América Latina hay que hacerse primero varias preguntas insoslayables. Para no cansarnos con introducciones generales, quedémonos con aquellas que se refieran a la constitución misma de América Latina, como resultado de una convergencia tan grande y compleja de intereses y aspiraciones diversas.

De hecho, preguntarse hoy sobre la esencia de América Latina es casi un lugar común donde convergen por igual la exploración analítica de un filósofo y la pasión de un político, con la contagiosa espontaneidad de un cantante de salsa.

La formación de América Latina compromete intereses intelectuales, artísticos y políticos muy diversos. Acaso la preocupación por el teatro, y específicamente por la idea de idear, componer y presentar espectáculos, que es el tema que aquí nos convoca, puede contribuir a algo más que aumentar la angustia con que dicha búsqueda se realiza.

\* Documento presentado al Seminario Regional sobre Creación Teatral en América Latina y el Caribe, UNESCO, Lima, 1987.

Pero, ¿existe América Latina? Para responder a esta pregunta, Juan Enrique Vega(1) reúne un conjunto respetado de fundamentales afirmaciones, las mismas que pesan solamente un poco más que los datos que un mínimo recuento de la realidad puede darnos para responder negativamente. Tenemos ante nosotros el problema de América Latina como un conjunto múltiple que no podemos asumir como un todo uniforme y en ocasiones ni siquiera como compuesto por partes semejantes.

Digamos que, por el contrario, debemos empezar por asumir, a la par que el deseo de unión latinoamericana, la confirmación de su compleja heterogeneidad.

Entre lo aparentemente obvio y el límite de la perogrullada, al reconocimiento de dicha heterogeneidad se suma además hoy el peso incuestionable y desarticulador de la grave crisis que ella afronta.

Las consecuencias de esta doble condición crítica son muchas y no es motivo de tratarlas aquí. Vale la pena señalar solamente que así como la idea de la unidad latinoamericana no nos debe impedir ver su heterogeneidad, el reconocimiento de esta última no debe obviar su constitución y destino histórico común. Juan Enrique Vega ha señalado(2) las tensiones que aquejan a quienes se preocupan y trabajan por construir una sociedad latinoamericana, a las racionalidades y prácticas que tratan de definir estructuras y relaciones sociales propias, así como imágenes que permiten integrar las diferentes racionalidades del conjunto de América Latina.

Creemos que estas tensiones pueden ser muy bien ilustradas por el esfuerzo de los creadores teatrales que son fruto y celebración incuestionable de su historia, a la vez que abanderados incansables del cambio, de la búsqueda de nuevos conceptos y formas para entender y actuar sobre la vida. Desde esas tensiones podremos entender la vocación por conservar y reafirmar pedazos vitales de la historia a través de las convenciones básicas del teatro y de cuestionar constantemente toda imagen prefijada de la vida que es la razón final que alienta la búsqueda teatral.

La primera tensión se origina en el reconocimiento y uso de la *tradicción* como recurso seguro de una identidad básica. La segunda, se cimenta en la utilidad y vigencia de la *utopía* para criticar el presente, abriendo y orientando la acción hacia el futuro. La tercera se ancla en el *escepticismo* que producen los juicios de las experiencias sociales vividas como fracasos.

Nuestra lectura del teatro latinoamericano en un contexto heterogéneo y en crisis permanente, obedece a estas tensiones que resumen la práctica social cotidiana: aquella que hace que los hombres busquen seguir viviendo a como dé

---

(1) Vega, Juan Enrique: *Buscando América Latina*, en David y Goliath, Clacso, Buenos Aires, agosto de 1985.

(2) Vega, J.E. Op. cit.

lugar, sin olvidar que su verdadero objetivo es lograr una vida verdaderamente digna. Nuestro teatro se debate así, especialmente desde las dos décadas pasadas, entre la imperiosa necesidad de seguir presentando espectáculos, a como dé lugar, y la igualmente imperiosa necesidad de cambiarlos. Nuestro teatro vive tanto del peso de su herencia, como del empeño irreductible por la utopía y, en ocasiones, de la operatividad del escepticismo, que nos permite seguir trabajando en uno de los oficios más vitales y a la vez más efímeros que tiene el ser humano.

Más allá de estas tensiones, que son indudable elemento común en la creación cultural, social y política de América Latina, queda una amplísima tarea por reconocer los criterios que puedan llevarnos a entender nuestra posibilidad común, a señalar los rasgos comunes al teatro que se hace en varios de nuestros países y que nos dicen de un movimiento que apunta en un sentido común. A colaborar en el estudio de estos rasgos está encargado este escrito.

## 2. PERO, ¿EXISTE UN TEATRO LATINOAMERICANO?

Hasta hace muy poco quienes mejor podían responder a esta pregunta eran los observadores externos. No creemos ser injustos al señalar que salvo las excepciones del caso, fueron estudiosos europeos y norteamericanos, profesores universitarios, agentes de festivales, editores de revistas de teatro, quienes monopolizaron largamente el tema de describir y pensar el teatro de América Latina. Es sólo recientemente que han surgido estudiosos locales del teatro latinoamericano, primero para describirlo y luego para analizarlo, utilizando las baterías conceptuales de nuestras jóvenes pero sufridas ciencias sociales, como las pretenciosas y ricas, aunque también cuestionables, herramientas analíticas de la lingüística y la semiología.

No hay todavía, a pesar de la considerable cantidad de artículos y revistas especializadas, un recuento sistemático de nuestro teatro (1). No lo hay siquiera para contabilizar analíticamente el aporte de los dramaturgos, en quienes por lo general se concentra, y a veces de manera exclusiva, este tipo de trabajos. Menos aún se cuenta con el registro sistemático del aporte de actores y directores, de quienes hacen y rehacen cotidianamente los espectáculos teatrales. Parece todavía necesario llamar la atención sobre algo que, a pesar de haberse probado en el teatro latinoamericano, no es muy claro más que cuando se hace hincapié específico en ello. *Esto es, que el espectáculo teatral debe ser considerado como tal, más allá de los textos escritos que propone un autor o que quedan luego de realizada una presentación como subproducto ya inerte de la misma.*

---

(1) Cfr. Becco, Horacio Jorge: *Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina*. UNESCO, Serie América Latina en su Cultura. Ginebra, 1977.

*Sin embargo, debido a una tan común como incorrecta concepción del teatro, y de su sujeción a las historias de la literatura, permanece todavía hoy, y aun en círculos académicos y universitarios, una idea del teatro referido principalmente a los textos dramáticos.* Es más, existe la idea implícita de que los textos teatrales realmente buenos en este "difícil género literario" son los que han merecido publicarse. De esta suerte, el libro como decía León Felipe acabó siendo el "carcelero" del teatro.

América Latina ha recogido la herencia de muchos teatros: tanto por esto, como por la propia creatividad de sus gentes, exhibe gran variedad de motivos, formas, estilos y propuestas conceptuales que pueden ser agrupadas bajo el título de espectáculos teatrales. Limitémonos aquí, sin embargo, al señalar la necesidad de registrar y estudiarlos todos, a los que nos sugieren los criterios más convencionales de selección de este rico material imposible de tratar en conjunto. Dejemos de lado, por ejemplo, las vivas manifestaciones teatrales que son parte de las celebraciones rituales originales de las culturas nativas. Dejemos también de lado, el teatro de las todavía inmensas zonas rurales del continente, incluso de ese teatro "bárbaro" del interior, donde se encuentran muchas de las claves culturales básicas de nuestro teatro(1)

Empecemos por reconocer que en las ciudades de América Latina funcionan todavía, lideradas generalmente por uno o dos actores de fama convertidos en empresarios, lo que conocemos como compañías de teatro. Ellas son las que hacen el teatro más fácilmente reconocido como tal, en la medida que acuden directamente a satisfacer las necesidades más elementales del público que vive en las grandes ciudades. Es también usual que un hábil empresario forma su compañía y contrate actores y directores de acuerdo a modalidades que permite el sistema para cualquier otra actividad. Quizás habría que ser más explícito y declarar que, fuera de las manifestaciones teatrales nativas (que habría que investigar y recoger), el teatro se instauró en América Latina a través de las compañías españolas, desde el siglo XVI hasta hace muy poco, mediados del siglo XX. Es más, por eso durante tanto tiempo la única alternativa para quien quisiera hacer teatro en estas tierras era la compañía(2). Esta fue, desde sus inicios, y todavía sigue siendo (también) el teatro de América Latina y debe incluirse en la agenda al discutir el origen, sentido y futuro de nuestro teatro.

El estudio de la producción de estas compañías tiene múltiples sentidos, porque si bien no es posible encontrar en ellas mayores esfuerzos renovadores del

---

(1) Seibel, Beatriz. *El teatro "bárbaro" del interior*. Testimonios de circo criollo y radioteatro. Ediciones de la Pluma, Buenos Aires, 1985.

(2) La alternativa que aparecía con "el grupo" es también una importación. (Living Theater, La Mama y luego vía el Tercer Teatro).

quehacer escénico, resultan claros indicadores de formas culturales y condicionantes sociales imprescindibles de tener en cuenta para entender el teatro real y posible que aquí se hace y se puede hacer. Siempre nos ha parecido injusto el desprecio que por ellos sienten muchas veces los participantes o miembros del llamado teatro independiente, experimental y universitario.

Durante muchos de los años recientes en los que asistimos a lo que algunos analistas entendieron como un cambio de la función social del arte(1), como consecuencia de un conjunto de transformaciones sociales y políticas, los actores profesionales, es decir, los que dependían en mayor o menor medida de aceptar las propuestas de los empresarios teatrales para sobrevivir, fueron mirados con desprecio, como traidores a la verdadera causa renovadora del teatro y por supuesto excluidos de toda agenda de discusión sobre el sentido y proyección del trabajo teatral(2).

Pero acaso esta defensa del llamado teatro tradicional, que en la mayoría de nuestros países busca hoy emular un concepto y estilo empresarial al "show-bussines" de los Estados Unidos y es frecuentemente llamado teatro comercial, no sea sino el pretexto para afirmar que no existe un solo tipo de teatro latinoamericano, y que éste que nos preocupa, si bien no es el que hacemos ni el más importante, tiene también un merecido lugar de mención, otorgado por el peso de la herencia, por su condición de resumen del conflicto y expresión viva de la lucha por la supervivencia de algunos hombres para quienes el teatro, este teatro heredado, no importa con cuantas taras y defectos, es la única opción de trabajo y de vida.

### 3. LA HERENCIA

Quizás sea instructivo como inevitable recordar que nuestro teatro fue, y todavía en buena parte lo es, imitación de otros teatros. No veo por qué la vergüenza de tal reconocimiento pueda ser mayor que la utilidad de tomar conciencia sobre cuánto hemos recibido, a veces sin saber qué buscamos, dónde y por qué razón, pero también cuánto hay de propio, de original y de defectuoso en esta versión nuestra del teatro europeo, cuán madura y recreativa es nuestra

---

(1) Por ejemplo, el pionero y excepcional trabajo de García Canclini, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Editorial Grijalbo, México, 1975.

(2) Tal vez en este sentido es que la obra de Peter Brook fue mal capitalizada en nuestro teatro. Si bien algunas orientaciones de Brook influyeron bien en el trabajo de algunos directores y grupos de nuestros países, existe una idea expresada a través del concepto de "teatro mortal" que obtuvo un peso discriminatorio sobre las formas de hacer teatro. Desde esta perspectiva, existe un teatro "legítimo" frente a otros "bastardos"

asimilación de los géneros del teatro, cuánto de viejo u obsoleto y cuánto de vivamente útil queda de nuestro ineludible pasado colonial.

El teatro clásico, principalmente en su expresión española, cumplió un papel principal en la constitución del teatro en nuestros países. ¿Cómo evaluar esta influencia? Cómo ir más allá de las ideas básicas del escenario a la italiana, predominio de la palabra, centralización de la acción en grandes personajes, etc.

Reconozcamos, para empezar, que aún están presentes en nuestra escena algunas manifestaciones de lo que probablemente ha sido el teatro más intenso de nuestra historia, esto es, las variantes criollas del sainete y el melodrama.

No es posible, especialmente hoy, en que estos géneros, lejos de desaparecer cuentan con nuevos vientos que avivan su presencia, prescindir del sainete como del melodrama. Con mayor razón aun cuando su presencia en el teatro latinoamericano no es impulsada por dramaturgos o directores tradicionales, interesados en "conservar" el género, cuanto por autores y directores empeñados en utilizar lo mejor de ese teatro, que forma parte de nuestra tradición para su uso en el nuevo teatro de América Latina<sup>(1)</sup> Desde esta perspectiva, la llamada vertiente tradicional del teatro latinoamericano, aporta también elementos que en principio fueron descalificados por su apariencia inútil en el proyecto de un teatro original en nuestros países.

#### 4. LA REVOLUCION

Para hablar del teatro en América Latina los últimos veinte años, se hace imprescindible hablar de revolución. Muchas y distintas revoluciones envuelven el teatro en estas regiones, aunque no todas del mismo calibre y eficacia. Durante este período, tal vez la menos relevante pero sobre la cual habría que indagar más por el peso que tuvo en algunos grupos de teatro y está cargada de interpretaciones y referencias, de frases sobre frases, sea la que se dio alrededor de los movimientos estudiantiles de la época, y cuyas coincidencias con los de mayo del 68 en París, sería conveniente aclarar.

El Perú tuvo también su revolución del 68, pero entre ésta y aquélla no sería justo ni correcto obviar las revoluciones previas, desde donde viene lo más serio de este vértice explicativo y motivador, de buena parte de la cultura y el teatro reciente de América Latina.

Cuba, en primer lugar, pero también Bolivia, y los distintos movimientos políticos de cambio, con los que la gente aparece siempre curiosamente conectada, constituye una referencia permanente para explicar el teatro que aquí se hizo en los últimos veinte años.

(1) Probablemente, el caso más singular en este sentido sea el de José Ignacio Cabrujas, en Venezuela. (Cfr. *El día que me quieras*, Acto Cultural. Prólogo de José Monleón), Editorial Vox, Madrid, 1980.

La presión revolucionaria fue no sólo motivo de inspiración temática o de planteamiento de problemas sobre los cuales la gente de teatro se sentía compelida a opinar. Es probablemente de aquí, desde el sentimiento y el empeño por un compromiso a favor del cambio, desde donde se nutren las ideas de la gente del teatro de América Latina sobre la urgencia de ser consecuentes con la necesidad de cambio de las categorías estéticas con las que se ordenaba el arte y, por tanto, de organizar de otra manera, acorde con los tiempos, la producción teatral, es decir, el cómo gestar, ensayar y exponer una obra de teatro y ante quién hacerlo.

De aquí también la importancia y el punto en común de algunos autores, escuelas, estilos del teatro europeo que siendo distintos y aún lejanos en la formulación conceptual y formal de sus propuestas, se usan con vigor para sustentar los esfuerzos por crear un nuevo teatro en América Latina.

Desde esta vertiente, contextualizada por la vocación revolucionaria, se entiende la fuerte influencia de Bertolt Brecht, pero también por ejemplo la de Julian Beck, y el *Living theatre*, es decir, tanto de la formulación teórica y práctica para la construcción de una alternativa en el teatro acorde con la historia, como al impulso menos elaborado pero más abierto e irreverentemente cuestionador e inconforme con el sistema.

## 5. LAS VANGUARDIAS

Las vanguardias europeas, y más tarde las norteamericanas, deben ser motivo de estudio para explicar los aportes que convergen en nuestro teatro. Para reconocer lo complejo que debe ser este análisis debemos constatar que las vanguardias nos llegaron a veces casi al mismo tiempo que las teorías, frente a las que ellas se definen. Es decir, las "reacciones contra el naturalismo" fueron asumidas en buena parte de América Latina casi a la par que el conocimiento del método de Stanislavski por ejemplo. En algunos casos, esto sucedió en orden inverso; es decir: algunos grupos de teatro fueron contestatarios y vanguardistas, propulsores del absurdo y el pánico, e incluso "brechtianos" antes de que se conociera propiamente el método de Stanislavski en nuestros países.

La primera vanguardia clave que afectó nuestro teatro de manera consistente y generalizada fue la de Brecht. Es verdad que casi a la par, y aun antes en algunos lugares, nos había llegado la obra de otros autores como Ionesco, pero su paso fue una oleada más bien rápida y sin notables repercusiones para el movimiento del teatro latinoamericano.

Brecht llegó en cambio por oleadas sucesivas de diferente manera y caló hondo en el proyecto de nuestro teatro y, a pesar de desaciertos y exageraciones



en la aplicación de sus principios, como de una frecuentemente acartonada y libresca versión de sus obras, todavía permanece entre nosotros.

De tal manera que el rastreo de la influencia de Brecht no debe hacerse meramente a través del chequeo de la presencia de sus ideas o del montaje de sus obras por grupos de teatro latinoamericano, cuanto por el análisis y la asimilación de su teoría y práctica, de sus criterios estéticos, metodología y propósitos en la creación dramaturgica de algunos grupos teatrales de nuestros países(1).

Un balance de la influencia de la obra de Brecht en la organización y puesta en escena se hace hoy fundamental luego de la oleada crítica que viene principalmente de Europa y que lo quiere dar por muerto. La obra de Brecht vive en América Latina a pesar de las simplificaciones y desaciertos que se cometieron en su nombre.

Debemos evaluar hasta qué punto la propuesta brechtiana de un teatro científico acorde con los tiempos fue exaltada y sobredimensionada, de la misma manera que asimilada de plano a los recursos de un teatro simple y sencillo, tan comprometido como escaso de recursos. En ocasiones hasta de los más elementales.

Porque no hay garantía de lograr solamente aspectos positivos en la búsqueda de la simplicidad. Tal vez uno de los puntos más débiles de nuestro teatro reciente haya sido el de la confusión entre lo que era la exigencia de claridad, simplicidad y pobreza, con los peligros de puerilidad, esquematismo y precariedad. La renuncia a situaciones y personajes complejos, a la más legítima ambigüedad que se merece la magia del espectáculo teatral fue común entre nosotros, y, lamentablemente, formalizada como un intento de seguir a Brecht.

La influencia de la obra del polaco Jerzy Grotowski merece también una evaluación detenida. Su acogida en el teatro latinoamericano se dio por varias razones que se remiten siempre a su vocación religiosa, de pobreza, de renuncia, de prescindir de lo superfluo para buscar la esencia, el sentido básico y más humano del teatro. En alianza natural, mas no prevista, con las orientaciones éticas de otro director teórico del teatro, el inglés Peter Brook, se difundió durante los setenta una línea de teatro pobre, de teatro santo, que fue un motivo de atracción para muchos jóvenes ansiosos por buscar algún motivo psicológico y socialmente válido para dedicarse al teatro.

El Teatro de la Universidad Católica de Sao Paulo (TUCA) apareció entonces como uno de los naturales seguidores de esta vertiente, aun cuando en aquellos años, antes del Festival de Manizales(1) de 1971, en el que Grotowski visitó América Latina, su director, Mario Piacentini (que presentó **Terceiro Demônio**),

---

(1) Al respecto, véase De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Girol Brooks, Inc., Canadá, 1984

declaraba que no había leído y no conocía su obra. Habría que mencionar aquí a Antonin Artaud como uno de los motivadores teóricos de esta línea de concepto y propuesta teatral. En algunos países de América Latina (Argentina especialmente) se leyó "El Teatro y su doble" casi inmediatamente que en Europa. La liberación de las fuerzas inconscientes de cada actor y el uso del cuerpo como herramienta expresiva principal, abrieron el teatro latinoamericano hacia una nueva veta en la búsqueda de su definición.

Emparentado con el Teatro de Grotowski surge por iniciativa de su discípulo Eugenio Barba, el llamado Tercer Teatro. La idea de que *cualquiera* puede hacer teatro, que subyace en buena parte del movimiento teatral que se vivió en América Latina la década pasada, tiene una aplicación especial en este caso. Obviamente dicha idea intenta incentivar el uso del teatro como instrumento educativo y de dinamización cultural, pero busca además cuestionar las categorías y criterios estéticos tradicionales para evaluar los espectáculos teatrales.

No es accidental que Barba proclame con inocultable orgullo que su grupo, el Odín Teatret, se formó sobre la base de los postulantes que no fueron aceptados en la Escuela Oficial de arte dramático de Noruega.

Hay en el tercer teatro una serie de conceptos sobre la naturaleza y sentido del teatro que lo ubican dentro de un contexto de investigación y promoción antropológica que Barba ha promovido alrededor del mundo y que tiene en América Latina notables seguidores. Un hito clave en el desarrollo de esta influencia de vanguardia fue la reunión convocada por la UNESCO en Ayacucho en 1978, y que contó con la organización del grupo peruano **Cuatrotablas**.

## 6. LA UNIVERSIDAD

La Universidad ha asumido y cumplido un rol importante en favor del desarrollo del teatro en algunos países de América Latina. Aunque de diferente manera, dentro y alrededor de la universidad puede explicarse buena parte de los movimientos teatrales formadores y/o renovadores del teatro latinoamericano. Probablemente el caso más significativo sea el de Chile. Pero también Argentina,

---

(1) Los Festivales de Teatro de Manizales, que en su principio tuvieron una vocación universitaria, dieron cuenta intensa aunque desordenada de la confluencia de las distintas vertientes desde donde se construye el teatro latinoamericano.

Colombia, Venezuela, México y Perú, tienen una historia de teatro universitario a través de distintas modalidades.

Desde el Perú, el caso chileno resulta un referente especial y, en ocasiones, modelo principal. El Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) principalmente, significaron para Chile un conocimiento teatral que produjo aportes que todavía están vigentes más allá de los claustros universitarios(1), y que han repercutido también en otros teatros, profesionales y universitarios, o no, de buena parte de América Latina. Es el caso del Teatro de la Universidad Católica del Perú, que tuvo en el teatro universitario chileno un referente o modelo constante desde su fundación.

Acaso entre lo más positivo que vale la pena resaltar como indicador histórico en la tarea de explicarnos el desarrollo de una dramaturgia chilena y latinoamericana, está el momento en el cual el TEUC, dirigido por Eugenio Dittborn, decide dedicarse a crear autores teatrales. No es exagerado afirmar que este propósito fue una decisión consciente y racional, visto que su teatro ya tenía las condiciones y recursos para incentivar a un autor, escenificando y corrigiendo en el proceso de ensayos, lo que éste escribía. De allí surgieron no sólo autores teatrales y muchos espectáculos sino una vertiente creativa integral para el teatro chileno. De allí surgiría más tarde una creación de equipo, genuinamente colectiva, con la fundación del taller de experimentación teatral que dirigió Fernando Colina y que dinamizó no sólo el TEUC sino a todo el movimiento teatral. Actores, autores y directores produjeron espectáculos que afirmaron esta línea de integración compartida de esfuerzos en el proceso de ensayo y presentación de espectáculos frente a un nuevo público ávido de verse reconocido en aquellos momentos de cambio para Chile.

Desde la universidad, de la universidad chilena en concreto, debe rastrearse también el aporte al desarrollo del teatro a través del rescate de la creación colectiva, del proceso donde el autor vuelve a formar parte de un equipo y sus textos están al servicio de la teatralidad y no de la literatura.

## 7. LA CREACION COLECTIVA

Muchas horas ha tomado ya en América Latina la discusión del origen, sentido y alcances de la creación colectiva en el teatro. Más allá de toda discusión,

---

(1) Al respecto, véase HURTADO, M.L. *Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70*, en *Teatro Chileno de la crisis institucional, 1973-1980*, University of Minnesota, CENECA, 1982

y de las diferentes modalidades que este método de trabajo ha adoptado en los diferentes lugares donde se ha aplicado, cabe repasar qué nos queda de aquel fenómeno que dio pie a la definición de las más sensibles y en ocasiones apasionadas posiciones entre la gente de teatro en América Latina(1).

Si bien no es posible pensar que el fenómeno de la creación colectiva es fruto directo y original del clima de efervescencia y cambio que vivió América Latina la década pasada, es obvio que fue el caldo de cultivo que explica buena parte de sus razones y virtudes, como de sus excesos y limitaciones. Cabe pensar y discutir cuáles fueron.

Probablemente la característica más saltante -y exaltada como una de sus mejores virtudes-, sea la simplicidad con la que están planeados y ordenados sus espectáculos. En principio, porque de la política -y eventualmente incluso de la militancia partidaria- el grupo extrae los esquemas básicos de interpelación de la realidad. Usualmente de dos realidades: de la que se quiere cambiar, por injusta y ajena; y de la que se busca, de la utopía que debe guiar la acción de quienes se comprometan con la causa. Pero no es éste el único motivo para la simplicidad. El reconocimiento de la pobreza, y la proposición de un uso ingenioso de los propios recursos, son buscados como garantía de autenticidad formal y conceptual.

Los principales propulsores y propugnadores de la creación colectiva han consagrado un particular esfuerzo a elevar al nivel de la teoría las experiencias con sus respectivos grupos. En esta línea, Enrique Buenaventura y Santiago García han logrado resultados por demás sugerentes y provocadores, aunque como es lógico no exentos de crítica.

En su afán de ubicar el "modo de producción" teatral en América Latina, Enrique Buenaventura ha producido muchos textos, algunos de ellos encantadores por su vigor y vocación por el teatro, como aquél que establece las analogías entre "El arte nuevo de hacer comedias", que escribiera Lope de Vega en 1909 y el Nuevo Teatro Colombiano del que él mismo es teórico principal(2). De dicha analogía se deduce que la estética de ambos es consecuencia de un movimiento que se propone una dramaturgia como resultado, no como prescripción; que rompa con la tradición a partir de una práctica; y que se gesta para relacionarse con un nuevo público.

Mérito importante de su propuesta para el trabajo colectivo es el de haber señalado -en la mejor tradición de búsqueda de las raíces del teatro- que el teatro occidental había perdido -anquilosado más bien- en su evolución aspectos valiosísimos para su desarrollo, tales como el uso del espacio y el movimiento (3),

---

(1) Algunas de las cuales están muy bien recogidas. Cfr. Principalmente *El Teatro Latinoamericano de la creación colectiva* compilación y notas de Francisco Garzón Céspedes: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, Cuba, 1976

(2) BUENAVENTURA, Enrique. *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*, TEC, Nº 5, Cali, 12 enero 1983.

(3) BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre kinesia y proxemia*, Documentos, TEC, Nº 2, Cali, 1985.

planteando la urgencia y vías para su recuperación en nuestro teatro. La contribución mayor de su propuesta consiste tal vez en la reconquista del valor de la dramaturgia del actor como factor clave del desarrollo de una dramaturgia propia en América Latina(1).

Desde Buenaventura puede rastrearse con fundamentos empíricos como uno de los logros del teatro latinoamericano, pero que tampoco debe generar un complejo adánico entre nosotros, el haber recuperado el verdadero sentido de la "escritura teatral". Más allá de la discusión sobre el peso y capacidad del grupo para aportar y decidir sobre la creación colectiva de un texto, ha quedado claro que la acción creativa del actor y el director sirve para marcar la diferencia entre literatura dramática y creación teatral, afirmando la validez de esta última como un proceso comprensivo de la primera.

En realidad, la obra de Enrique Buenaventura merece, no sólo por su aporte individual sino por su condición de representante de un momento clave para el desarrollo del teatro latinoamericano, una reunión de análisis y evaluación propia.

¿Existe un método de creación colectiva? Existen tantos como grupos han hecho de este propósito su quehacer cotidiano y han tenido ocasión de sistematizarlo. Se requeriría de un recuento ordenado y de un análisis profundo del método empleado por cada grupo, a la manera de Santiago García con **La Candelaria** (2), para evaluar cuáles son sus elementos comunes más allá de su fundamentación y propósitos generales y ver hasta dónde ha calado como tal este método que ha tenido repercusiones notables incluso entre quienes no lo practicaron como regla única.

**Entre los lugares más importantes** está sin lugar a dudas el haber consolidado una posición respecto del dramaturgo, y recuperado para él, el lugar que tuvo en los momentos más importantes en el curso de la historia, integrándolo al conjunto de realizadores del espectáculo teatral.

A la desaparición del director vertical, omnipresente, dictador, incuestionable, le siguió la muerte del dramaturgo en tanto personaje ajeno al colectivo encargado de realizar la obra.

Director y dramaturgo murieron para dar paso al colectivo, pero el alma de ambos vivía y vive todavía recogida, discretamente en muchos casos, en la de un animador, coordinador, padre o hermano mayor, responsable de orientar y ordenar lo mejor del aporte creativo de cada uno de los miembros del grupo.

---

(1) BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre Dramaturgia* (Tema, mitema y contexto), *Dramaturgia del actor*, Documentos TEC, N°7, Cali, junio 1985.

(2) GARCIA, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro*, Ediciones CEIS, Bogotá, 1983.

## 8. LOS TEATROS POPULARES

Los llamados teatros populares tienen una larga estirpe, rancia como proteica, en la historia del espectáculo. Acaso el circo, como principio desinhibido de celebración vital y descarnada de la vida, es el único que no puede ser cuestionado en el uso del término popular. Por lo demás, los otros teatros populares han merecido cuestionamientos y aclaraciones permanentes sobre su denominación como tales.

En la América Latina de los últimos años, ha habido compañías, grupos o instituciones formales -e incluso como en el Perú-, teatros oficiales con el nombre de teatro popular(1) inspirados en modelos europeos (TNP francés) más que en una integración con formas populares propias preexistentes.

Si bien todos ellos probablemente tuvieron derecho y razones para llamarse como tales, no es éste el único sentido en que los teatros populares merecen estudio. Durante la última década, muchas agrupaciones de pobladores de zonas marginales, motivadas por personas de teatro, por propia iniciativa o contratados por instituciones no gubernamentales, fundaron sus propios grupos de teatro popular.

En algunos casos, al surgir como necesidad real de expresión popular, ellos conformaron el mejor potencial teatral de un país. En el caso del Perú, por ejemplo, algunos de sus propulsores sostenían que su número superaba los cuatrocientos, aunque esta cifra nunca pudo probarse. Sería sumamente importante estudiar y conocer, como se ha hecho con persistencia y dedicación admirable gracias al CENECA en Santiago, con el estudio del denominado teatro poblacional en Chile(2), cuáles son los alcances y características de este teatro popular que, articulado a diferentes experiencias de educación y comunicación popular, alientan distintas intituciones de desarrollo educativo a lo largo y ancho de América Latina.

Muchas veces al margen de toda escuela y estilo dramático estos grupos han producido, y producen, espectáculos teatrales relacionados directamente con sus necesidades y aspiraciones, generalmente en un complejo y conflictivo contexto cultural debido, entre otras cosas, a su marginalidad.

Si hay un lugar preferencial para ubicar la obra del brasileño Augusto Boal es en el contexto de los teatros populares. Nadie como él en América Latina ha contribuido a desmitificar el oficio del teatro sacándolo no sólo de sus locales tradicionales sino liberándolo de muchas de sus reglas y propósitos más usuales.

---

(1) Este es el caso del Teatro Nacional Popular (TNP) fundado durante el gobierno revolucionario de las FF. AA en 1971.

(2) OCHSENIUS, Carlos. Publicaciones sobre *El Teatro Poblacional en Chile*, CENECA, Santiago.

La aplicación del teatro a experiencias de educación -de concientización, se especificaría entonces- promovidas por el método de Paulo Freire fue tal vez la propuesta suya que tuvo mayor resonancia. Antes que a contribuir con el desarrollo del teatro propiamente dicho, el propósito de estas experiencias, derivada de lo que Boal tituló las "categorías del teatro popular"(1), se orientaba a, según anota García Canclini, "una *disolución* del teatro como institución y a intentos de fusionarlo, o reinscribirlo en el contexto social"(2).

El intento de cambio de la función social del teatro en América Latina produjo una serie de experiencias educativas, entre las que sobresalen la de Boal en la campaña de alfabetización integral (ALFIN) en Lima(3), y ayudó a establecer una relación directa, temática como instrumental, entre cultura y teatro específicamente, con la situación de pobreza de los sectores populares.

Las mayores contribuciones a la puesta en escena por la aplicación de las categorías del teatro popular, son sin duda, las que se refieren al proceso de creación colectiva de un texto en relación de intercambio vivencial y concientizador con un público popular, que no era compelido a interrumpir su relación cotidiana con la vida para aprender y entretenerse con el teatro. La evaluación de la obra de Boal debe partir del análisis de su provocadora propuesta de la fundamentación y sentido del teatro popular en relación con las exigencias de cambio de nuestras realidades, y concluir con un balance de lo que se ha logrado a través de las distintas experiencias de uso del teatro, promovidas por las instituciones de desarrollo gubernamentales y privadas que las han alentado.

## 9. EL PROBLEMA DE LA ESTETICA

Las opciones estéticas durante la década de los setenta estuvieron muy marcadas por la negación de toda creación formal que pusiera dificultades al claro entendimiento de un mensaje político, o, por el contrario, al incuestionable derecho del individuo a usar el teatro en primer lugar para reconocerse, y exigir ser reconocido como ser humano. La preocupación por la estética cedió el paso al compromiso político del agitador, por un lado, y del uso psicoterapéutico del teatro por jóvenes que optaban por canalizar productivamente su conflicto interior a través de la experiencia teatral.

---

(1) BOAL, Augusto. *Las categorías del teatro popular*, TAREA, Lima, 1976.

(2) GARCIA CANCLINI, Néstor. *Op. cit.*, p. 216.

(3) BOAL, Augusto. *Una experiencia de teatro popular en el Perú en Teatro del oprimido* y otras poéticas políticas, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974, p. 145.

La negociación de la escenografía entendida como la más obvia muestra de aparejo innecesario al nuevo teatro, fue un claro ejemplo de la renuncia a uno de los elementos, si no principales, dignos y legítimos de tenerse en cuenta en el espectáculo teatral.

El rechazo a la escenografía se explica por diferentes motivos que nutren concepciones peculiares sobre la puesta en escena.

Hay, en primer lugar como se ha visto, mucho de necesidad de ruptura, de rechazo a un teatro donde el artificio campeaba por doquier, empezando por la escenografía (a la que se la denomina el "decorado") y siguiendo con el vestuario, las luces y el sonido, los mismos que, en ese teatro, muchas veces prevalecen sobre el trabajo del actor.

Hay, por el contrario, un deseo explícito de aceptación e incorporación voluntaria de la pobreza entendida como aceptación legítima de la escasez o límite de recursos en el quehacer escénico. Notables aportes ha dado la historia del teatro gracias al saludable ejercicio de desembarazarse de todo aquello que resultara accesorio, superfluo o postizo en la acción teatral. Pero hay un condicionante especial en esta vocación por la pobreza, que consiste en buscarla por hacer explícito el rechazo a un teatro que se cree muerto, pero sin proponer una alternativa estética al espacio vacío que queda para desarrollar un nuevo teatro. La negación del decorado, y de la escenografía en general, no obvia la necesidad real de apropiación y uso del espacio, que es una tarea que siempre tuvo y tendrá exigencias muy precisas para cada espectáculo. No es cuestión de azar que los más conocidos exponentes del teatro nuestro no buscaran alguna opción estética, expresada plásticamente en la escenografía, fuese cual fuese. El puesto mismo del escenógrafo devino en ocasiones, durante las dos décadas pasadas, en obsoleto y/o ridículo. Los directores de teatro plantearon muchas veces sus puestas en escena renunciando a todo intento mayor de definición de alguna opción estética a través de una propuesta escenográfica. No es casual que directores que abandonaran su patria de origen para trabajar en Europa o en los Estados Unidos hayan tenido éxito apoyándose en sus propuestas ambientales y de construcción escenográfica, como son los casos de Jorge Lavelli, Augusto Fernández, Alfredo Arias, o el lamentablemente desaparecido Víctor García, entre otros.

La actitud diversa de los directores de teatro frente al desarrollo del cine y la televisión produjo también resultados y opciones diversas. En sociedades como las nuestras donde, a pesar de nuestra indudable condición de subdesarrollo, asimilamos con una velocidad pasmosa los más recientes adelantos técnicos de los medios de comunicación, así como los contenidos que con ellos vienen, son explicables por igual dos posiciones contrapuestas con respecto a qué hacer con el teatro.



Por un lado, al reconocer los condicionantes que el desarrollo industrial impone en la percepción de los espectadores, proponerse adecuar nuestro teatro a esos condicionantes, haciéndolos hasta cierto punto competitivo con la televisión.

Por el contrario, es también posible negar como ajeno al teatro todo aquello propio de la modernidad para concentrarse en lo más genuino y auténtico del quehacer teatral, incentivando más bien una mística de apartamiento y renuncia. Las dos posiciones tienen lugar y derecho como alternativas legítimas del teatro, pero no siempre sus defensores han tenido la paciencia y respeto indispensables para aprender a convivir en nuestras realidades.

En principio, la opción más desarrollada en sus fundamentos por el movimiento teatral latinoamericano es la segunda, aunque en la práctica ha venido incorporando algunos elementos de la primera.

El deseo y el compromiso por el cambio social, expresado a través de la cultura, llevaron al movimiento teatral a una serie de deslindes con las formas tradicionales del quehacer cultural y artístico. En ese proceso fueron comprensibles una serie de renunciaciones, que dieron fuerza y atractivo a las nuevas posiciones desde donde se propugnaba un nuevo teatro. Esas renunciaciones fueron útiles e importantes, pero en algunos casos fueron, según reza la expresión, “como botar el niño con el agua sucia”. La urgencia de un compromiso político desde el quehacer cultural era en ocasiones de tal magnitud, que era mal visto hablar de arte, si no era en relación directa con su sentido social y político. De la vasta literatura que se difundió entonces sobre el tema, pocos textos fueron más leídos, e implícitamente aceptados y, en todo caso, escasamente cuestionados, como el que recogía las célebres intervenciones de Mao-Tse-Tung sobre arte y literatura en el foro de Yenán.

Conviene evaluar hasta qué punto estos textos produjeron desconcierto entre los jóvenes, hombres y mujeres del teatro de esos años. Porque no es que no hubiese razones para la exigencia de un teatro más comprometido. Y no sólo con el quehacer político. Desde el punto de vista estrictamente teatral, el oficio de actores y directores se encontraba sometido a conceptos y prácticas insatisfactorias para los jóvenes que se querían dedicar al teatro. De modo que la exigencia por el cambio era integral.

Todavía hoy existen directores en América Latina que entienden la puesta en escena en el sentido más literal del término, es decir, como el trabajo artesanal de poner sobre el escenario las ideas, situaciones y diálogos creados por el autor, limitándose a seguir directamente, o en el mejor de los casos, a “interpretar”, sus observaciones sobre el texto con el objeto de “darles vida”.

En buena parte como consecuencia del movimiento teatral de los últimos años, la puesta en escena se entiende hoy como el esfuerzo por teatralizar, es decir, por construir un texto teatral, que es el resultado de un conglomerado de estímulos

visuales, auditivos, intelectuales, etc., contando o no con un texto dramático, con el propósito de evocar situaciones de vida, reales o no, y compartiendo con un público su vigencia en un espacio y tiempo determinados.

La puesta en escena supone también un esfuerzo de organización que determine la manera de participar de los actores no solamente asumiendo personajes sino también colaborando a la ejecución del espectáculo en su conjunto.

Cuando Augusto Boal difunde con el término "coringa" una técnica de asunción compartida por los actores de la responsabilidad de encarnar los diferentes personajes de una historia, confirma un uso que sin ser totalmente nuevo en el teatro, se revitaliza progresivamente en el teatro latinoamericano desde los años sesenta.

Este sistema de organización compartida de las responsabilidades del espectáculo, incluida la de asumir personajes y roles de manera alternativa, es tal vez una muestra clara de la vocación solidaria y de pobreza de sus grupos de teatro en los que se pretende buscar formas de comunicación más allá de los espectáculos teatrales que se produzcan.

El grupo se convierte en un referente integral que merecería un profundo análisis, en una evaluación de los rumbos del teatro actual, en la medida en que sus ventajas y facilidades para el trabajo creativo no obvian que produzca problemas y restricciones al mismo. Muchas veces propuestas individuales fueron dejadas de lado porque no resistían un procesamiento grupal, el "grupismo" acabó siendo un elemento de involuntaria castración de energías puramente individuales.

Así como en varios casos algunos directores renuncian a la dimensión visual-práctica de la puesta en escena -obviando la escenografía o la coreografía en sus espectáculos- otros, por oposición, hacen gala de no interesarse en la propuesta conceptual, criterio sobrevaluado durante la década pasada, afirmando que su interés se centra en los efectos de la relación entre él y sus actores y entre éstos y su público. A un teatro político en un sentido amplio o de ideas y conceptos más o menos precisos en la fundamentación de una puesta en escena, se le contrapone un teatro puramente vivencial que rechaza pensar antes que expresar vivencias. He aquí el último peligro para nuestro teatro.

Por lo demás, a parte de todo peligro y posibilidad de quiebre, siempre presente en el trabajo de creación teatral, el teatro en América Latina se encuentra en un proceso intenso de síntesis de las múltiples energías que lo han nutrido estos últimos veinte años.

Durante los años ochenta ya se han hecho evidentes algunas muestras del esfuerzo de algunos grupos de teatro por resolver de manera creativa y tolerante las discriminaciones como los triunfalismos del pasado inmediato.