

Momentos claves en el teatro hispanoamericano del siglo xx

George Woodyard

Con suficiente perspectiva cronológica se puede identificar ciertos eventos, momentos o individuos que marcaron nuevas direcciones en la historia. Este comentario intenta ver, por medio del teatro latinoamericano del siglo xx, algunos de los autores y directores, además de ciertos eventos o cambios políticos, que impactaron la dirección del teatro a lo largo del hemisferio en el siglo pasado. Cualquier inventario de esta índole es siempre sospechoso, y al mismo tiempo se corre el riesgo que otros personajes y eventos de tal vez igual importancia queden sin mencionar. Mi única defensa en este caso es bastante subjetiva, y recurre a ciertas nociones de gustos y experiencias personales. Sin embargo, dentro del contexto original de consideraciones transculturales y transnacionales donde se presentó la versión original de este estudio, esperamos encontrar puntos de contacto mutuo¹.

Vamos a comenzar con el año 1968, un año clave, según mi modo de ver, por varias razones. El Festival Internacional de Teatro que tuvo lugar en Manizales, Colombia, en octubre fue un evento clave porque llegó a ser el modelo para otros festivales internacionales de teatro posteriores. Hasta los años 50 o 60, los críticos han señalado que el teatro latinoamericano era básicamente europeo, o tal vez norteamericano, en sus temas y técnicas. Los festivales ayudaron a estimular una revisión de este panorama. De esta manera, los teatristas y grupos latinoamericanos comenzaron a verse en relación con sus vecinos para considerar el significado de lo que es ser latinoamericano, y para buscar inspiración en

sus raíces culturales locales y sus historias. El espíritu de camaradería, o animosidad en algunos casos, se alzó en los foros organizados después de los espectáculos donde los participantes hablaban sobre sus concepciones y contextos, sus sueños y aspiraciones, sus objetivos y sus logros. Entre la gran acumulación de talento en el festival se encontraban Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda. El festival funcionó como una competencia con un panel distinguido para evaluar las funciones: Pablo Neruda (Chile), Atahualpa de Cioppo (Uruguay), Jack Lang (Francia), Carlos Miguel Suárez Radillo (España) y Santiago García (Colombia). El montaje que ganó fue el del TEC de Colombia con una pieza, irónicamente, de Megan Terry, *Guárdese bien cerrado en un lugar seco y fresco*. El Festival de Manizales no fue, por supuesto, el primer festival teatral de Latinoamérica. Los festivales se celebraban regularmente en Venezuela, México y otros países. Sin embargo, la originalidad de Manizales se basó en su carácter transnacional, atrayendo a grupos no sólo de Colombia sino también de Argentina, Brasil, Ecuador, Paraguay, Perú y Venezuela. Pero, lamentablemente, el festival de Manizales también tuvo malas épocas (incluso se suspendió durante unos diez años), pero ha sobrevivido unas 26 temporadas hasta ahora, aunque algo disminuido en sus dimensiones. Los festivales mayores pronto llegaron a Caracas, Bogotá, Bolivia, Centro América, desde 1986 a Cádiz, y muy recién a Buenos Aires.

Un segundo momento clave es la Revolución cubana de 1959. Su influencia sobre el teatro, no

sólo de Cuba sino en toda la América latina, fue enorme. Cuando el gobierno reconoció la posibilidad de utilizar el teatro como vehículo para su ideología partidaria, los presupuestos teatrales en Cuba subieron a niveles apenas imaginables. Se creó *Conjunto* en 1964, una revista que se repartía internacionalmente, y la Casa de las Américas invitó a los literatos distinguidos de toda la América latina para participar en los concursos. Aunque esta ilusión cubana pronto se desmoronó, el nivel de admiración y la solidaridad de otros hacia Cuba inspiró a los teatristas a lo largo de las Américas. La política y la ideología, en parte una reacción contra la actitud norteamericana imperialista hacia la Revolución, tuvo un impacto sobre el movimiento izquierdista en el teatro en un momento cuando muchos países sufrían sus propias dictaduras derechistas². El entusiasmo por un cambio social que se encontraba en Cuba en los primeros años fue palpable, y cuando un escritor como José Triana, que había huido de Cuba para escapar de la tiranía de Batista, volvió de Madrid para ofrecer sus talentos al servicio de su país, rápidamente logró un éxito internacional, como lo que se vio en el caso de *La noche de los asesinos*. Pero el gobierno sospechaba intenciones subversivas y lo silenció, igual que a Antón Arrufat y a Heberto Padilla. Sin duda la política se prestó a callar el talento simplemente para ganar control del objetivo de hacer promoción de la ideología revolucionaria. Aun así, a lo largo de los años 70 y hasta los 80, Cuba continuó ejerciendo mucha influencia por toda la América latina por medio de su programa de publicación de textos, sus concursos para nuevos talentos en diferentes géneros, y por la alta calidad de los actores que mandó al extranjero, sea en música, danza o teatro. Si Cuba se encontraba en condiciones de exportar su ideología revolucionaria, a pesar de sus propias condiciones miserables, de todas maneras seguía sirviendo como inspiración para el teatro politizado de la izquierda. Obviamente el teatro cubano no fue la única fuente de inspiración izquierdista. En los años 70 un crítico brasileño observó que Bertolt Brecht era el autor extranjero más montado en su país. No sorprende que los brasileños, igual que los hispanoamericanos en general, aprendieran a adaptar los conceptos épicos del teatro de Brecht a sus propias circunstancias. La herencia de textos de alta calidad de aquella época ahora nos parece limitada.

Vamos al comienzo del siglo, unos cien años atrás, para comentar otra revolución, ésta en Argen-

tina y debido a un joven que, curiosamente, ni siquiera era argentino. Lo que el uruguayo Florencio Sánchez logró en la primera década del siglo tuvo un impacto tremendo sobre la dirección y desarrollo del teatro rioplatense, y hasta tuvo ramificaciones internacionales también. Sánchez fue maestro de la esencia del conflicto, y por medio de su lenguaje realista y un tipo de psicología fácil, inspiró un nuevo sentido de teatro con *M'hijo el doctor* y *La gringa*. Hoy en día, precisamente cien años después del estreno de su obra maestra, *Barranca abajo*, en que el viejo Zoilo se encaró con sus opciones penosas, es difícil imaginar la realidad que él describía. Presentado con el desafío de interpretar una sociedad argentina involucrada en masivos cambios sociales, demográficos y políticos, Sánchez escribió piezas teatrales que denunciaron las tradiciones que habían traído éxito al teatro Podestá que las montasen. Aunque la estrella de Sánchez iluminó la escena porteña por menos de diez años, su herencia todavía perdura. Al dramatizar las inquietudes de una sociedad en un estado de transformación, Sánchez preparó el camino para que la Argentina, y específicamente Buenos Aires, fuera el modelo de teatro urbano en una escala espectacular. La influencia de Sánchez fue enorme, como Pellettieri ha señalado, no sólo en Argentina y Uruguay pero en países más remotos como Brasil, Cuba y hasta en México³.

Buenos Aires es clave para el cuarto momento, o sea, la creación y aportación del Teatro del Pueblo. México y Chile y las islas del Caribe tuvieron sus momentos vanguardistas pero Buenos Aires fue especial por la labor del Teatro del Pueblo, un pequeño teatro subterráneo en Diagonal Norte cerca de Corrientes. El primer teatro, efectivamente una lechería antes, se ubicó en Corrientes 465, en aquel momento un lugar poco distinguido. Leónidas Barletta (1902-1975) fue un hombre muy talentoso: escritor, editor, boxeador, trabajador portuario, periodista y claro está, director teatral. Lo habían descrito como un militante romántico de la izquierda cuyo apoyo del teatro de protesta lo afiliaba, naturalmente, con el grupo literario Boedo (Álvaro Yunque, Roberto Arlt), en contraste con los del grupo Florida (Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón). Amigo y patrón de los desafortunados, su teatro nació el 30 de noviembre de 1930, pocos días después del golpe militar contra Hipólito Yrigoyen, como vehículo para apoyar un teatro de cambio y protesta social. Antes de su restauración en el año 2000 por la Fundación Somi,

este espacio teatral existía durante un tiempo como el Teatro de la Campana, llamado así por la costumbre de Barletta de anunciar la función sonando una campana en la calle. El costo de las entradas era ínfimo (unos diez centavos). Barletta intentó ofrecer una alternativa artística al teatro comercial de su época. Hizo promoción de los autores nacionales (Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo González Lanuza, entre otros), pero también montó a Shakespeare, Gogol, Tolstoy, Cervantes, Lope y Molière. Barletta no sólo logró lanzar la carrera de Roberto Arlt con piezas excelentes como *Saverio el cruel*, *Trescientos millones* y *La isla desierta*, pero a la vez creó la base para una nueva concepción de teatro vanguardista que sería continuado por grupos como Juan B. Justo y La Máscara. El movimiento de teatro independiente le debe a Barletta su ímpetu, ya que sus campañas activas contra la pobreza y la injusticia contribuyeron a la esencia de la lucha social. Entre sus muchos logros, Barletta publicó casi cuarenta libros y lanzó su propia casa editorial. En un ensayo de 1967 Barletta insistía que el Grupo Boedo, con autores de la clase obrera simpatizantes con la revolución rusa e influenciados por los novelistas rusos, luchaba por “el arte para la revolución”, mientras que sus oponentes de la clase superior, el Grupo Florida, abogaba por “una revolución del arte”. Un tributo interesante a la vida y la obra de este líder apasionado se encuentra en la pieza *El cerco de Leningrado*, escrito por el popular dramaturgo español contemporáneo José Sanchis Sinisterra, la cual encarna la ambigüedad de un misterioso asesinato de los de la izquierda o de la derecha. La labor de Barletta claramente transcendía los límites de su Buenos Aires nativo para tener un impacto mayor en el teatro, no sólo durante su vida, sino también en años posteriores.

El concepto de una “revolución del arte” me lleva al quinto punto, el corolario en México de lo que pasaba en Buenos Aires en aquellos años, o sea, la creación del Teatro Ulises en 1928 por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo bajo el patronato de Antonieta Rivas Mercado. México no tuvo un Florencio Sánchez para abrir la puerta al siglo xx, pero la Revolución mexicana aportó suficiente drama a los años principiantes del siglo. Mientras Marcelino Dávalos va ganando más atención como un escritor mexicano pre-revolucionario, su teatro no inspiró una revolución. El Teatro Ulises es un fenómeno interesante porque duró sólo una temporada, y no montó ni siquiera una sola obra mexicana,

pero a pesar de esto se le atribuye el haber lanzado la revolución que llevó a mejores técnicas en el teatro, una nueva concepción del papel del director y años después, al montaje de piezas mexicanas escritas por mexicanos. Se puede decir, entonces, que el Teatro Ulises y sus seguidores comenzaron la transformación del teatro mexicano que resultó en un movimiento bien desarrollado en los años 1950.

Efectivamente, el sexto momento clave bien podría ser la labor de Rodolfo Usigli. No fue un escritor vanguardista como Villaurrutia o Novo o Celestino Gorostiza pero, más bien, un escritor más realista, más inclinado hacia la tradición de Florencio Sánchez. Por medio de sus interpretaciones de la historia y los valores sociales, él supo transmitir una noción de la identidad mexicana. Su carrera como dramaturgo duró más de treinta años, un tiempo largo en comparación a los años breves de Florencio Sánchez. Usigli, por todas sus culpas y limitaciones, dio un ímpetu enorme al desarrollo del teatro, no sólo por medio de sus obras sino también por medio de sus escritos críticos y sus enseñanzas. Nacido hace precisamente cien años, en 1905, Usigli ha sido nombrado, con justificación, el padre (o ahora tal vez el abuelo) del teatro mexicano contemporáneo, porque entendía extremadamente bien dos conceptos. Entendía la cultura mexicana y la psicología mexicana, y al mismo tiempo entendía los principios de construcción dramática. Un devoto ávido de George Bernard Shaw, mantenía un intercambio de cartas personales, todas organizadas y documentadas, con las principales figuras literarias de su tiempo. Profesor, poeta, ensayista, crítico y diplomático, Usigli fue un gigante de su generación, y su influencia se sintió en tierras más allá de su México nativo.

En el séptimo lugar de mi lista se encuentra Seki Sano, también nacido en el año 1905, en el remoto Japón. Seki Sano es sin duda la figura más improbable que figura en esta lista. Nacido en una familia de riqueza y privilegios, se viró abruptamente hacia la izquierda después de que el sismo catastrófico de Tokio en 1923 le mostró la corrupción endémica de la sociedad japonesa. Su crítica del creciente imperialismo nacional llevó a su expulsión de su patria en 1931. Viajó a Estados Unidos y Europa hasta llegar a Berlín, donde conoció a Brecht y a Piscator, y al final se quedó cinco años en Moscú, donde estudió técnicas teatrales de Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov. Después de una estancia breve en Europa (Berlín, París y Praga), volvió brevemente

a los Estados Unidos como un refugiado político antes de zarpar para México en la primavera de 1939. Fracásó en sus esfuerzos para pedir una beca a Celestino Gorostiza, en aquel momento director de Bellas Artes, por medio de su amigo Rufino Tamayo, pero llegó a México de todas maneras. Al poco tiempo agregó el español a su lista de idiomas (japonés, ruso, alemán, francés, inglés y hasta latín). En los años 40 y 50 llegó a ser una figura imponente en el escenario teatral de México. Intentó hacer de los estilos rusos de actuación, dirección y escenografía, en aquel momento probablemente los más avanzados del mundo, un elemento esencial del repertorio mexicano. Fue imprescindible en fomentar las cualidades que se asimilaron por los directores mexicanos, como Ignacio Retes y otros. En los años 40 su Teatro de las Artes (el nombre tiene resonancias del Teatro del Arte en Moscú) montó una obra de Clifford Odets (*Esperando al zurdo*) y otra, *Rebelión de los colgados*, basada en una novela de B. Traven, las dos con obvias implicaciones socio-políticas. Su colaboración con Waldeen (*neé Falkenstein*), una bailarina americana en México, fue una creación doble que el crítico Alberto Dallal ha identificado como el comienzo de la danza moderna en México. Seki Sano cayó en desgracia durante los años de la segunda guerra mundial, tal vez debido a las investigaciones de la FBI sobre sus alianzas políticas, aunque quedó claro que era antifascista, anti-militar y anti el imperialismo japonés. En años posteriores su escuela no se ubicaba en el centro de la vida teatral de la capital, pero aún así tuvo una influencia mayor sobre algunos actores, entre ellos ese “Latin from Manhattan”, Ricardo Montalbán. Después de hacer un papel secundario en una película política que Seki Sano preparaba en México (*Hostages*), Montalbán insistió en ser estudiante de Sano. Dagoberto Guillaumin, el director distinguido de muchas de las obras tempranas de Emilio Carballido, consideraba que la influencia de Seki Sano “fue determinante en mi profesión y en mi vida” (1997: 154). Rafael Solana admiró y documentó con cuidado sus actividades mientras Seki Sano montó obras extraordinarias de Tennessee Williams (*Un tranvía llamado deseo*) y Arthur Miller (*Las brujas de Salem, Todos eran mis hijos, Panorama desde el puente*), así como las de los escritores mexicanos Usigli (*Corona de sombra*) y Luisa Josefina Hernández (*Los frutos caídos*).

Mientras tanto, en Bogotá en 1956, durante la dictadura de Rojas Pinilla, se presentaba la televi-

sión como un nuevo medio. Los políticos se daban cuenta de la necesidad de nuevos actores y anunciaron una búsqueda para identificar “el mejor director teatral hispano-parlante del mundo”. A Seki Sano lo identificaron como el candidato principal. Seki Sano comenzó a trabajar, pero, como nos dice Santiago García, “no respondía a la payasada que quería armar Rojas Pinilla” (1979: 5). Comenzó a preparar actores de teatro, en vez de “actores para la televisión y la radio”. Aunque el gobierno derechista lo expulsó del país en pocos meses por causa de sus alianzas sospechosas con el comunismo, Seki Sano tuvo una influencia profunda sobre el desarrollo del teatro colombiano posterior. Enrique Buenaventura ya había establecido su Teatro Experimental de Cali (TEC), pero reconoció la posibilidad de incorporar sus técnicas. Otro estudiante de la primera generación fue Santiago García, quien pronto sería dramaturgo, director y fundador del Teatro La Candelaria en el distrito epónimo de Bogotá. Santiago García se acuerda de Seki Sano así: “Era el maestro. Para mí su influencia fue fundamental: sus enseñanzas, su ética, su visión del arte como medio para encontrar una nueva realidad”. Santiago alega que, en un sentido muy real, la historia del teatro colombiano reciente es producto de la influencia de Seki Sano. Michiko Tanaka, una investigadora mexicana que se ha dedicado durante años a documentar su vida y su labor, hace hincapié en que Seki Sano “estaba convencido de que el artista no puede ser indiferente hacia la sociedad y la época en que vive”. Ella atribuye su influencia a casi todos los países de la América latina y hasta las comunidades hispánicas dentro de Estados Unidos y Canadá (Tanaka, 1996: 5).

En octavo lugar se encuentra el fenómeno llamado la *creación colectiva*. Fue un movimiento que se difundió a lo largo de la América Latina a partir de los años sesenta y ha continuado hasta el momento actual, aunque su influencia ha disminuido mucho alrededor de los años ochenta. El movimiento fue particularmente fuerte en Colombia, donde Enrique Buenaventura y Santiago García, los dos mencionados antes, perfeccionaron sus técnicas con un alto nivel de elaboración, pero fue tan penetrante su atracción que cada país compartió en este nuevo movimiento. La creación colectiva puso al revés la jerarquía tradicional de autor-productor-director-actor. En vez de esto, se implementó un sistema en el cual todos los roles convencionales eran flexibles. Los actores normalmente compartían los roles den-

tro del mismo *performance*, y la importancia del rol del director, el cual había llegado a ser importante sólo en los años veinte, fue minimizado de repente, con todos los actores participando hasta cierto nivel en el proceso. La diferencia fundamental, sin embargo, se relacionaba con el proceso de construir la función a base de la labor colaborativa del grupo mismo. En vez de comenzar con un texto escrito, los actores normalmente pasaban horas innumerables en crear, improvisar, preparar y revisar, casi *ad infinitum*, un espectáculo que podía durar semanas, meses o hasta un año en tomar forma. Esencialmente todo este teatro pertenecía a una ideología de la izquierda, crítica de las acciones y creencias socio-políticas y económicas del gobierno y las sociedades. Muchas veces resultaba ser un teatro efímero porque su *performance* frente a un público vivo era su objetivo principal. A la vez dejó pocos documentos escritos, ni siquiera un texto a veces. Durante los años 70 y hasta los 80, sin embargo, sería justo decir que la creación colectiva fue un fenómeno importante a lo largo de las Américas, y que su influencia fue enorme. Beatriz Rizk ha documentado bien sus principios y su eficacia en un libro publicado por la serie I&L de Minnesota.

En noveno lugar quiero considerar el impacto del movimiento de teatro hispano en los Estados Unidos. Los *actos* desarrollados por Luis Valdés para los campesinos de California en 1965 no eran, por supuesto, las primeras manifestaciones del teatro hispano en este país. Las *pastorelas* de Nuevo México los anticipan por varios siglos, y hasta en los siglos XIX y XX el teatro hispano era bastante común en los estados de Tejas y Florida, con grupos itinerantes que viajaban extensamente. La yuxtaposición de los esfuerzos de Luis Valdés y el movimiento para los derechos civiles en los Estados Unidos, sin embargo, lanzó al teatro chicano a un puesto de eminencia y dentro de poco unos casi cien grupos teatrales funcionaban a lo largo del país. Casi simultáneamente, la comunidad cubana expatriada de Florida comenzó a dramatizar

su nostalgia por su país natal mientras captaba el *shock* de adaptarse a un nuevo ambiente lingüístico y cultural. La población hispana de Nueva York también se desarrollaba rápidamente, abrazando no sólo lo “nuyorican” sino también la comunidad hispana diversificada del área metropolitana en general. La característica principal de este nuevo teatro fue su diversidad lingüística. A veces escrito en un español ortodoxo, a veces en inglés, a veces experimentando con las posibilidades infinitas del “Spanglish”, este nuevo teatro se montaba en condiciones monolingües o bilingües y con una gran variedad de acentos representando la riqueza regional de su población inmigrante o residente. La característica unificadora, siempre, fue el esfuerzo de captar la esencia de la cultura hispana en sus muchas manifestaciones, sus valores, su esencia, en efecto, su alma. Este teatro hispano en los Estados Unidos, gracias a los buenos esfuerzos de Jorge Huerta, Nicolás Kanellos y otros, ya está bien establecido y documentado.

Como se mencionaba al principio, los pecados omitidos pueden ser tan graves como los pecados cometidos, pero desde esta perspectiva inicial del siglo XXI, uno tiende a percibir ciertos efectos, movimientos, ideas, instituciones, y personalidades fuertes que moldearon y transmitieron su influencia considerable sobre el desarrollo teatral. He intentado señalar, por medio de unos ejemplos, cómo el teatro latinoamericano del siglo XX ha compartido de la experiencia teatral internacional. En otros lugares he insistido en que lo mejor de ese teatro latinoamericano puede compararse favorablemente con otros teatros nacionales. Es grato ver el éxito que ha logrado Emilio Carballido en París, o Roberto Ramos-Perea en Tokio, o Eduardo Rovner en Praga. Se encuentra una linda paradoja en el poder que acumula el teatro local por medio de sus asimilaciones transnacionales y transculturales. A fin de cuentas, el teatro puede y logra trascender fronteras nacionales, y yo creo firmemente que puede cambiar vidas.

Bibliografía

Cucuel, Madeleine, “Seki Sano y el teatro de México: Los primeros años 1939-1948”, en *Tramoya* 39, 1994, págs. 42-60.

- García, Santiago, "Seki Sano en Colombia", en *Tramoya* 15, 1979, págs. 4-5.
- Guillaumín, Dagoberto, "Algunas impresiones sobre Seki Sano", en *Tramoya* 50, 1997, págs. 151-157.
- Huerta, Jorge, *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*, Cambridge UP, 2000.
- Rizk, Beatriz, *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*, Minneapolis, I&L, the Prisma Institute, 1987.
- Tanaka, Michiko, *Seki Sano, 1905-1966*, México, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.
- , "Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America", en *Latin American Theatre Review* 27.2 (Spring 1994), págs. 53-69.
- Versényi, Adam, *Theatre in Latin America: Religion, politics and culture from Cortés to the 1980s*, Cambridge UP, 1993.
- Weiss, Judith (ed.), *Colombian Theatre in the Vortex: Seven Plays*, Introductory essay by María Mercedes Jaramillo, Lewisburg, Bucknell UP, 2004.
- Woodyard, George, "Primer Festival Latinoamericano de Teatro Universitario", en *Latin American Theatre Review* 2.1 (Fall 1968), págs. 71-73.

n notas

¹ La versión más amplia de estos comentarios se presentó en abril de 2005 dentro del contexto del VI Congreso de Teatro Latinoamericano, organizado por Laurietz Seda en la Universidad de Connecticut (Storrs).

² La única vez que fui a Cuba, en 1982, fue como participante en el Festival de Teatro. En los seminarios los cubanos se quejaban de estar muy aislados de eventos mundiales.

³ Ernesto Herrera, *El león ciego* (Uruguay, 1911), José Antonio Ramos, *Tembladera* (Cuba, 1917), Artur Azevedo, *El oráculo* (Brasil, 1908), Marcelo Salina, *Alma guajira* (Cuba, 1928), Federico Gamboa, *La venganza de la gleba* (México, 1905), y Carlos Gorostiza, *El puente* (Argentina, 1949).