

# Teatro e ideología en América Latina

ponencia de Manuel Galich

En la historia del teatro latinoamericano —y casi me atrevería a decir: de los orígenes de un teatro latinoamericano, verdaderamente expresivo de las vivencias, de las realidades profundas de las grandes masas nuestras, que son las que constituyen, no sólo por mayoritarias, sino por lo auténtico de su capacidad creadora ancestral, Nuestra América—, esta segunda mitad del siglo XX representará un capítulo excepcional. Pues lo que está caracterizando nuestra época, en orden de la actividad teatral en nuestros pueblos, es la inserción de ellos, la priorización de sus angustias y anhelos, en aquella actividad. Son las masas, las que constituyen la preocupación fundamental de los creadores teatrales de nueva mentalidad y nueva conciencia, en una triple dimensión. Lo son como inagotable fuente de ideas y situaciones para llevar a la escena: lo son como un gran público, hasta antes de hoy excluido del espectáculo teatral, y lo son como crítico supremo, al mismo tiempo que destinatarias, de la creación artística, en cuanto que sólo la aceptan como válida cuando expresa lealmente, transferida al lenguaje estético del teatro, su propia realidad. Es así como un inmenso sector de los teatristas latinoamericanos, desde las minorías latinas del norte (chicanos, niurricans y otros) hasta los reprimidos intentos del Cono Sur, buscan rigurosamente un nuevo lenguaje teatral, para expresar una nueva temática, inédita, hasta no hace mucho, salvo particularísimas excepciones, en la escena y en la dramaturgia de nuestros países. Deliberada y precautoriamente uso la palabra "búsqueda". Porque ese movimiento teatral que caracteriza nuestro tiempo sólo en un comienzo, no un logro definitivo y mucho aún tendrá que caminar nuestra escena para encontrar sus bases científicas y estéticas sólidas y confirmarse como un teatro de carácter netamente latinoamericano. Pero lo que sí es ya evidente, indiscutible, es que la fuerza motriz de ese movimiento de búsqueda y renovación es su contenido ideológico, su historicidad, en cuanto proceso inserto dentro de un más amplio devenir latinoame

ricano revolucionario. Una visión muy, pero muy panorámica, del teatro de ayer y del de hoy, en América Latina, nos ayudará a ubicarnos en ese hecho nuevo: la identificación del teatro con la ideología.

Hasta hace dos o tres décadas, sólo había tradición teatral y vida teatral, más o menos intensa y continuada, en pocas de las mayores ciudades latinoamericanas. Cada una de ellas tenía sus salas teatrales, sus compañías, sus empresas, sus autores, sus estrellas y su público y el Estado, por lo general, auspiciaba esa actividad, paralelamente con la empresa privada, sin competir con esta, pues los campos, aunque complementarios, estaban deslindados. La preferencia estatal se inclinaba hacia la contradicción de espectáculos teatrales, líricos o dramáticos, en el exterior, en Europa

frecuentemente, mientras la empresa privada se apoyaba en compañías y primeras figuras locales, con repertorio bien probado, también generalmente en Europa, a fin de asegurar el éxito económico. Por supuesto, esta división no era tajante ni lo europeo exclusivo. Solía haber una compañía nacional sostenida por el Estado, como solía haber espectáculos del exterior contratados por la empresa privada. Así mismo, con notable excepción, la dramaturgia nacional, no muy copiosa, hallaba cabida en esa actividad. La prensa local se ocupaba inteligentemente del teatro local y sabía, incluso, criticar con erudición y acierto a las compañías visitantes y sus repertorios.

Esto aconteció desde la segunda mitad del siglo pasado, en mayor escala en México, Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro o San Pablo; algo menos en Lima (que fue gran centro teatral relativamente, durante la colonia), Caracas, La Habana o Montevideo y menos aún en otras capitales latinoamericanas, que no por ello carecían de un público selecto y, como tal, minoritario, amante del teatro, y de una crítica realmente competente. Para aquel entonces y aquel teatro.

Era –y es– un teatro tradicional, en el sentido de espectáculo, en su género, de convenciones e influencias europeas, heredado de los siglos coloniales y seguido, en los de la vida llamada "independiente", de las escuelas, tendencias, técnicas, géneros, creadores, innovadores, o las convulsiones, modas y demás, surgidas en Europa, en la segunda mitad del siglo XIX y algo más de la primera del XX, tales como el romanticismo, el naturalismo, el lírico, el género chico, la *belle époque* y las corrientes de la posguerra, con énfasis, por ejemplo y cada uno a su tiempo, en Pirandello o en Ionesco, sin descartar sofisticaciones relacionadas, también por ejemplo con la drogación y el nudismo.

Ese teatro tradicional era y es, además, un teatro profesional, en el sentido burgués de la palabra: profesiones liberales, cotización, escalafón social. Un teatro con salas adecuadas, estatales o de empresa privada: de compañías estables, con actores contratados y una o varias luminarias al frente; con propaganda, carteleras, buena prensa y crítica erudita y sensata; con públicos más o menos regulares, a veces abonados por temporadas: con escenografías *ad-hoc*, orquesta, si es el caso, talleres de vestuario, utilería, atrezzo, peluquería, tramoya, luminotecnia, etc. En fin, un teatro comercial, si pertenece a la iniciativa privada o de divulgación cultural, de servicio público, pero no gratuito, salvo conmemoraciones y eventos semejantes, en los casos de auspicio estatal municipal o universitario. En suma, el teatro permanente y costeable de las grandes ciudades de América Latina. Y, desde luego, supeditado a los intereses de sus sostenedores extrateatrales.

Pero esa actividad teatral, cuya calidad ha variado, naturalmente, desde lo excelente hasta lo malo, con toda la es-

cala posible de géneros, desde el gran teatro universal, clásico o contemporáneo, hasta el astracán reidero e intrascendente, pero lucrativo, pasando por el drama, la comedia y el lírico, no ha trascendido más allá de la ciudad donde se ha producido e, incluso, dentro de esa misma ciudad, de un público determinado, habitual del teatro, del cual no participaba la gente de los barrios llamados marginales, sino muy esporádicamente y en casos especiales.

Más todavía, ni siquiera comparte el hecho teatral de las grandes ciudades toda la población no marginal, sino una minoría de ella, como lo evidencian las estadísticas aportadas por analistas acuciosos,

Las ciudades cabecera de provincia o algunas de gente muy inquieta, de vida cultural, también han tenido y tienen sus grupos culturales permanentes, por lo general muy tradicionales, en el sentido de la imitación de lo importado tradicionalmente, en algunos casos aceptable calidad como espectáculo. Por ejemplo en el Brasil de ayer o en el México de hoy. Pero la clase obrera o la población rural, generalmente mayoritaria, no participa en esas expresiones del teatro tradicional. No están concebidas para ellas. Y es en ellas donde está la verdadera América Latina, la depositaria de nuestra identidad potencial. Es decir que aquel no ha sido, ni es, un teatro de y para la verdadera América Latina. Es un teatro apopular por sus autolimitaciones.

En lo que al mundo exterior se refiere, era insólito que una compañía teatral de aquellas privilegiadas ciudades realizara giras fuera del país. Algunas veces, solían salir de México compañías presididas por figuras eminentes como Virginia Fábregas, Fernando Soler o María Teresa Montoya, para breves temporadas en Guatemala y otros países circunvecinos. Otro tanto hacían compañías de Buenos Aires, en Montevideo, o Asunción. La competencia les era muy difícil porque las plazas más propicias estuvieron ocupadas preferentemente por compañías españolas de drama y comedia, italianas de ópera o espectáculos ligeros de variedades de distintas procedencias. En esas condiciones, por consiguiente, la dramaturgia latinoamericana era poco menos que ignorada, fuera de los "círculos cultos" y de los públicos habituales de las ciudades, donde se presentaban, por cierto que en muy desventajosa competencia con un teatro de importación, avalado por la fama del mundo exterior, única prometedora de un éxito de taquilla. Síndrome colonialista.

Hace tres décadas, no se oía hablar, jamás, de festivales de teatro a ningún nivel, ni regional, ni nacional, ni, mucho menos, latinoamericano. A lo sumo, sí, de concursos del tipo "juegos florales", más bien de dramaturgia que de teatro, propiamente dicho. Algunas veces, se estimulaba el espíritu competitivo otorgando premios a los mejores directores, actrices y actores de cada temporada, como el "Florencio", de Montevideo. Pero tampoco esto era común en América Latina, pues la temporada teatral, como acontecimiento, cíclica, regular, establecida como parte de una tradición, formadora de públicos, era propia sólo de aquellas grandes ciudades con esa tradición y su propio público.

En suma, el hecho es que hace tres décadas se sabía muy poco, en un país de América Latina, de lo que se hacía en los escenarios o se escribía por los dramaturgos, en los otros países de la misma América. El desconocimiento recíproco debió haber sido mucho, cuando, aún hoy, una publicación especializada puede expresarse en estos términos: "Nos desconocemos entre nosotros. En el campo del teatro, sabemos más de los últimos estrenos en Londres, Berlín, París o Broadway, que aquello que nuestros compañeros de teatro están haciendo en Bogotá, Río de Janeiro, Santiago de Chile o Lima".<sup>1</sup> Si

esto ha sido así, dentro de nosotros mismos, cuánto no lo sería más allá, en la parte del mundo que no es América Latina. A nadie, salvo a muy originales indagadores, se le ocurría ocuparse de algo que sólo existía para los inmediatos y minoritarios consumidores locales. En cuanto a la dramaturgia latinoamericana, recordamos con simpatía, por lo insólito, a Willis Knaps Jones, norteamericano; al cubano José Juan Arrom o al mexicano Carlos Solórzano, enumeración no exhaustiva, desde luego, sino a título de ejemplo, de quienes tuvieron la entonces casi excentricidad de historiar una dramaturgia y un teatro que sonaba a cosa exótica en la propia América Latina. Es decir –siempre ejemplificando– exótico lo del Río de la Plata, en México y viceversa o lo de las Antillas, en los países andinos y viceversa o, mucho más, lo del Brasil en el resto de nuestro subcontinente o viceversa. Respecto al teatro de las minorías latinoamericanas en los Estados Unidos, ni pensarlo. Era un mundo ignoto en lo teatral. Así eran las cosas hasta no hace mucho. Ahora han cambiado. Empezaron a ser un poco diferentes hace tres lustros o poco más. El teatro latinoamericano se estudia en universidades u otros centros de investigación, tanto europeos como norteamericanos; los nuevos grupos teatrales de América Latina se entrecruzan constantemente a lo largo de ella; son invitados a los Estados Unidos, van a Europa y participan en festivales mundiales; los festivales de teatro latinoamericano se

1 "Editorial". Revista *CELCIT*, enero marzo. 1979.

multiplican, con sede en diversos países nuestros y hasta entidades de las llamadas "no lucrativas", con respaldo, eso sí, canalizado a través de la OEA, verbigracia, abren sus brazos al teatro latinoamericano con una ternura inusitada en el inmediato pasado; funciona un Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), que realizó en mayo de 1979, un Primer Encuentro Latinoamericano de investigadores de la historia de nuestro teatro; una revista especializada. *Latin American Theatre Review*, se publica en Estados Unidos, otras como *Escena*, *CELCIT*, *La Cabru*, de la UNAM, de México o *Tramoya*, de Veracruz, prestan cada vez mayor atención al teatro latinoamericano, en tanto que magacines, revistas, diarios y suplementos no especializados, así de América, como de Europa publican, con frecuencia, informaciones, críticas, entrevistas, etc. sobre teatro o dramaturgia latinoamericanos; la bibliografía so-

bre teatro latinoamericano crece y ya se puede hablar de especialistas latinoamericanos, norteamericanos y europeos, incluso de habla no española o portuguesa (brasileña); si bien a los dramaturgos les sigue siendo difícil ver editado su teatro, en su propio país, no pocos de ellos son traducidos y representados en muchas partes del mundo exterior y, en fin, aunque guardando las proporciones, casi no hay país latinoamericano que carezca de una actividad teatral permanente, con conjuntos estables, cuando no los desestabiliza la represión; dramaturgia propia, festivales periódicos, investigadores y bibliografía igualmente propios y públicos nuevos, de extracción social diferente a la de los públicos tradicionales. Hechos verdaderamente nuevos en Nuestra América, generados por un teatro que obviamente tiene que ser también nuevo. O, si lo preferimos, por un teatro,

fenómeno nuevo, generador de aquellos hechos. Del viejo teatro, que estamos llamando tradicional, para entendernos, no podían, no pudieron salir tales hechos.

Visto así, el panorama del actual teatro latinoamericano nos ofrece un semblante feliz, o dicho de otro modo, su aspecto positivo, optimista. Desgraciadamente, tiene también una cara dolorosa, un aspecto negativo, sombrío y atroz. Tratándose de teatro y de dos máscaras, una que ríe y otra que llora, la asociación es obvia. Sin embargo, en las dos caras del actual teatro latinoamericano no se trata de los simbolismos de la comedia y de la tragedia griegas, sino de algo menos plástico y más sangriento. Es la *fascies* pavorosa latinoamericana de nuestro tiempo. Pues nunca como ahora, el teatro ha sufrido una represión semejante. No es que el teatro, antes de ahora, haya disfrutado del famoso lecho de rosas. Las audacias contra el orden establecido, cometidas en los escenarios, siempre han costado golpes, cárceles, hasta sangre. Los acuciosos historiadores del teatro de sus respectivos países, que siempre los ha habido, a nivel local, recogen la crónica de las obras censuradas y prohibidas, de las representaciones policial y violentamente interrumpidas, de los autores y actores golpeados o encarcelados o las dos cosas, de bombas arrojadas al escenario en plena representación, de teatros incendiados por fieras antropomorfos y de otros muchos hechos semejantes. Pero la violencia y la frecuencia de las represiones contra grupos teatrales, artistas de teatro y dramaturgos, tienen hoy una magnitud y una ferocidad que no sólo no se conoció, sino que ni siquiera era concebible décadas atrás.

Muy sintomático es que la represión contra el teatro latinoamericano se haya hecho sentir más, aunque no exclusivamente, en aquellos países de más larga tradición y de más sostenida actividad teatrales.

Por una de esas paradojas tan frecuentes en la historia política de la humanidad, esa ola represiva ha contribuido también a que el teatro latinoamericano rompa las barreras del desconocimiento y llegue a públicos remotos, hasta los cuales muy raramente llegaba bajo el imperio exclusivo del teatro tradicional. La represión ha sido de tal magnitud que ha obligado al exilio a conjuntos teatrales completos, a directores, actrices y actores, a dramaturgos y hasta a críticos y teóricos. Teatristas exiliados hay en países latinoamericanos como Venezuela, Costa Rica, México, Cuba o en países europeos, como España, Francia, Italia, Holanda, Suecia y República Democrática Alemana, donde desarrollan su labor creadora. Entre ellos hay argentinos, uruguayos, chilenos, brasileños y de algunas otras nacionalidades. Una diáspora inimaginable años atrás.

Pero no es todo el teatro que se hace en América Latina el que suscita tanto interés dentro y más allá de esta Amé-

rica y el que atrae sobre sí la violencia de los regímenes represivos, a escala, repito, antes no conocida, ni concebible. Es muy importante señalar este aspecto. El que venimos llamando "teatro tradicional", más convencional que apropiadamente, no corre riesgos mayores, mientras no cometa deslices en opinión de aquellos regímenes; pero tampoco interesa mucho más allá de sus

fronteras locales. Es lo cotidiano y conocido en todas partes sin prejuzgar sobre su calidad. El teatro que se ha venido universalizando y que está padeciendo la represión en zonas neurálgicas de América, es el que refleja, como no lo ha hecho, ni lo hace, aquel teatro apacible, el proceso revolucionario que viven desde hace dos décadas los pueblos latinoamericanos y del Caribe y hace parte activa, no sólo espectante sino denunciante, en ese proceso. Dicho de otro modo: el teatro que opone la ideología de la revolución a la ideología de la clase dominante.

Es un hecho evidente, para todo el mundo, que en esta segunda mitad del siglo XX se está produciendo en América Latina y el Caribe una revolución distinta a las así llamadas antes de ahora. Porque esta vez no se trata de aquellas montoneras de caudillo contra caudillo; ni de motines, asonadas y cuartelazos, como los que vinieron a llamarse genéricamente "gorilazos"; ni de alzamientos justos, pero de sectores determinados, sin participación de las masas como protagonistas, autoras conscientes y autodirigidas, del cambio, ni, en fin, de rebeliones masivas dirigidas contra una tiranía dada, pero nada más. Ahora se trata de algo más profundo en cuanto a las estructuras económico-sociales y de mayor proyección histórica. Las masas se incorporan a este proceso, cada vez más, con lúcida conciencia de clase y propugnan transformaciones radicales y, si no exclusivamente, son los obreros y campesinos los que impulsan la marcha, mayoritariamente, aunque también figuren, a la cabeza o en las filas, sectores esclarecidos y radicalizados de la pequeña burguesía patriótica. La mayor proyección histórica consiste en que el proceso revolucionario latinoamericano y del Caribe apunta hacia la liquidación de las nefastas herencias coloniales, por una parte, y hacia la ruptura de los lazos que atan a los pueblos al imperialismo moderno en sus variadas formas. El enfrentamiento entre las masas y sus dirigentes que luchan por eso y las minorías que detentan el poder económico, político y de fuerza, reviste todas las formas posibles. En la mayoría de los casos, la violencia en su más cruel y sangrienta característica. La represión sin freno es el signo de nuestro tiempo. Y de ella no escapa lógicamente, aquel teatro que se ha inscrito en las filas de ese proceso revolucionario. Que milita en él.

Es de esa realidad, a la cual pertenece y expresa, de donde ha surgido, ese teatro que despierta hoy tanto interés en el ámbito mundial y que provoca las feroces represiones de la derecha militar y política en no pocos de nuestros países. Aunque impulsado por teatristas, en muchos casos surgidos del teatro profesional a la manera tradicional, dicho teatro, por su razón de ser, por las circunstancias que le han dado origen, es un teatro nuevo y actual en América Latina, un teatro cuyos públicos son las masas obreras y campesinas preferentes, aunque no exclusivamente, a las cuales se acerca, a las cuales trata de interpretar y con las cuales ansía compartir la creación teatral. En otros términos, ya no es aquel teatro tradicional de minoría, sino un teatro mayoritario, y por ende, popular. Y, además de popular, y por eso mismo, revolucionario, puesto que está integrado al proceso de cambio, junto a otras muchas fuerzas sociales; a la voluntad de liquidación del pasado colonial y neocolonial, mediante la transformación radical de las

viejas estructuras, para la conquista de nuestra "segunda independencia".

Este teatro es nuevo por lo que expresa, sobre todo, aunque las formas conquie lo haga no sean necesariamente nuevas. En materia de formas, no hay normas preestablecidas, ni modelos rígidos, ni códigos inflexibles. Lo importante es que se expresa un momento decisivo latinoamericano, nuestro momento. Tampoco en lo que ese momento se refiere, hay limitaciones rígidas. La temática es tan ilimitada como la realidad que expresa. Es de la propia vida social y popular de donde surge esa temática. Es de nuestro pasado, de nuestro proceso histórico, que la ideología dominante ha escamoteado en su pavorosa verdad, y es de este presente en que la humanidad está viviendo la trágica liquidación de una era de barbarie tecnificada y vislumbra el advenimiento de una nueva, en la cual los auténticos valores humanos sean los lazos de una existencia armónica y justa entre los pueblos, de donde también toma sus motivaciones ese nuevo teatro latinoamericano. Esa es la ideología que asume: la ideología de las masas, la de la liberación integral de nuestros pueblos.

Esa es su diferencia esencial, su carácter. Por lo general, el teatro tradicional ha sido un teatro desentendido de su realidad inmediata, viva, beligerante. No, por cierto, vacío de ideología, sino servidor, se lo proponga o no, de la ideología de la clase dominante, a la cual sirve, sanciona y ayuda con su prescindencia ante los conflictos sociales de su tiempo. Justo es reconocer que, algunas veces, ese teatro ha salido de su temática propia del conflicto íntimo, por ejemplo, reflejo de los conflictos de la clase que constituye su público mayoritariamente, para llevar al escenario una inquietud social, el reclamo de justicia para las clases desposeídas, la denuncia de los abusos por parte de los privilegiados, etc. Sin embargo, aún en estos casos, sólo se ha tratado de una visión desde afuera del conflicto, convencional, por consiguiente. Pues por la propia condición del teatro tradicional, de producto destinado al público al cual se debe, porque es el público que puede consumirlo, y por la extracción social y la formación intelectual de los que lo hacen, no alcanza a llegar nunca a aquellas clases por las cuales aboga, desde arriba, admitamos que con la mejor buena fe del mundo, pero sin ninguna relación vital, activa, con ellas. En una palabra: recogiendo la anécdota, pero sin asumir la ideología.

Otro es el caso del nuevo teatro popular latinoamericano actual. Quienes lo generan están dentro del conflicto, bien porque sean los propios protagonistas del mismo: obreros, campesinos, habitantes de barriadas, estudiantes, empleados, etc..., o bien porque los autores e intérpretes se han compenetrado del conflicto, lo han investigado, han convivido con aquellos protagonistas, han sometido a estos sus esquemas iniciales, han aprendido de ellos y sólo han dado por definitivo un texto o un gesto cuando los mismos interpretados han admitido la autenticidad de la versión o la representación. Esto sólo es posible cambiando el concepto del público destinatario del hecho teatral y la motivación del mismo. Porque el público deja de ser un consumidor, para convertirse en participante activo. Y el hecho teatral ya no tiene por objeto divertir al que ha pagado por ello, sino servir a una causa que es común a espectadores e intérpretes. O sea que se busca la creación de un vínculo ideológico, una interacción entre unos y otros.

Múltiple es la problemática que surge de este gran movimiento creador del teatro latinoamericano. Un movimiento que está en su inicio, que nada definitivo puede decirse de él, porque va hacia el futuro, tiene que exigir de quienes en él estamos inscritos una búsqueda

constante de sus fundamentos científicos, de sus mejores caminos, de las más acertadas soluciones para alcanzar, cada vez más, mejores logros, para darle vitalidad, para defenderlo de las fuerzas que lo amenazan desde afuera y de los errores y vicios que pueden corroerlo desde dentro. Abordar todo esto y más es un mundo de ideas que no está dentro de los razonables límites de una ponencia. Y así debe ser. Este Seminario no se agota en sí mismo, sino es el germen de una tarea común de alcances, perspectivas y profundidad imprevisibles.

Si esto es así, como debe serlo, y ayer lo dijeron quienes intervinieron, no me queda sino reiterar nuestra identificación con ese propósito. Cuando digo nuestro, me refiero, como ustedes ya lo han adivinado, a la Casa de las Américas, cuya política teatral es conocida desde hace dos décadas. En efecto, fue en la del sesenta cuando percibimos que algo nuevo acontecía en el teatro latinoamericano. O, mejor dicho, que había síntomas alentadores de que un teatro latinoamericano se anunciaba para el futuro. Surgió entonces el Departamento de Teatro de la Casa y la revista *Conjunto*, para que ambos fueran participantes activos de ese movimiento, para que por medio de ellos la Revolución Cubana dijera presente, una vez más y en este otro campo, al lado de la causa de la liberación integral de nuestros pueblos. Así hemos procurado cumplirlo en el pasado. Así prometemos continuar en el futuro.