**El teatro hispanoamericano de los siglos XX y XXI**Daniel Vázquez Touriño, Universidad Masaryk

Al enmarcarse dentro de un manual de referencia de literatura hispanoamericana, este capítulo se centrará en las obras de teatro en cuanto que obras literarias. En este sentido, quedan fuera de este estudio multitud de manifestaciones escénicas que no producen textos literarios en español, desde ceremonias y fiestas de las culturas indígenas hasta performances y cabarets contemporáneos como los de Jesusa Rodríguez (1955). En las últimas décadas, el estudio del teatro hispanoamericano trata de proporcionar un acercamiento abarcador de este tipo de manifestaciones. Para el lector interesado en este acercamiento pueden ser de interés la *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (2011), de Juan Villegas, o el portal web del centro de investigación Hemispheric Institute, dirigido por Diana Taylor.

Sin embargo, aunque nos centraremos principalmente en los textos de las obras teatrales, no hemos querido caer en el error de ignorar que el género dramático y su evolución están determinados por las circunstancias del hecho teatral, y que, por esa razón, la literatura dramática y su tradición no coinciden con las tendencias y periodizaciones de otros géneros literarios. Por poner dos ejemplos casi banales, es indudable que la aparición de la iluminación eléctrica o de la televisión tuvo un impacto incomparablemente mayor en la literatura dramática que en la narrativa o en la poesía. La naturaleza del texto dramático teatral viene determinada por su modo de transmisión como parte de un arte vivo, efímero, presencial, y es este el paradigma que define su evolución, de manera más determinante que el paradigma del texto escrito transmitido en forma de publicaciones.

Por esta razón, la periodización de este capítulo no coincide con la de los demás, ni se opera con conceptos como modernismo, indigenismo o realismo mágico. Eso no significa, claro está, que no haya relaciones personales y literarias entre los dramaturgos y los escritores de los demás capítulos: se menciona aquí a un José Martí dramaturgo, el importante poeta Xavier Villaurrutia resulta ser una figura fundamental del teatro mexicano, como lo fue Virgilio Piñera para el cubano. No nos podremos detener en ello, pero importantes narradores como Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa escribieron teatro, mientras que dramaturgas respetadas como Sabina Berman cosechan una segunda época de éxito con su labor de novelista. Las conexiones existen continuamente, aunque los géneros atiendan a estímulos diferentes y las herramientas elegidas por el historiador no siempre permitan que esas conexiones se vean.

# El teatro desde finales del siglo XIX hasta 1920

## Acceso a la modernidad en Hispanoamérica. Irrupción del realismo en el teatro

El paso del siglo XIX al XX tiene como tónica general en todo el continente la consolidación de la modernidad. Los gobiernos liberales, muchos de los cuales se rigen por el ideal de “orden y progreso” propio del positivismo político, han llevado a cabo para comienzos del siglo XX las dos grandes aspiraciones de la modernidad en Hispanoamérica: la eclosión de la economía basada en el gran capital, la cual se produjo gracias a una industrialización financiada con inversión extranjera y a la participación en los grandes mercados mundiales de materias primas; y la europeización de las sociedades mediante el crecimiento urbano, la universalización de la enseñanza y la inmigración masiva. La política positivista, sin embargo, desprecia la diversidad y el diálogo político (“Poca política y mucha administración” era el lema del dictador mexicano Porfirio Díaz). A este hecho hay que añadir la traumática perturbación de las formas de vida tradicionales (tanto indígenas como criollas) a raíz de la brusca entrada en la modernidad, así como el surgimiento de fricciones sociales hasta entonces prácticamente desconocidas en el continente, como las propiciadas por la aparición del proletariado y la llegada de la masa inmigrante europea. El resultado es que, poco a poco, el modelo de modernidad se ve enfrentado a una crisis interna. Para finales de la década de 1910 se puede decir que el ideal positivista de progreso, dirigido por una élite burguesa y cosmopolita, se enfrenta a su desmoronamiento a manos de movimientos de masas de carácter nacionalista y más o menos social. Las muestras teatrales más interesantes de esta época tienen que ver precisamente con el reflejo de las transformaciones provocadas por la modernización de la sociedad hispanoamericana, si bien este reflejo teatral suele adoptar formatos estéticos que siguen ciegamente modelos europeos.

## El teatro popular

El crecimiento de las grandes urbes desde finales del siglo XIX lleva consigo la multiplicación de los locales de espectáculos y de la oferta teatral en general. Dependiendo de la forma de producción, del público al que va dirigido y del tipo de dramaturgia que se lleva a escena, se suele dividir a grandes rasgos el teatro de esta época entre teatro popular y teatro culto. Según Versény, la aparición del teatro popular reflejaba “la oposición existente entre la nueva oligarquía criolla que ahora ocupaba el poder y las masas” (96). Esto no quiere decir que el teatro popular de esta época tuviera un carácter político, que adquirirá más adelante, pero el hecho de que el teatro de las grandes urbes presentara dos corrientes que discurrían paralelas y distantes es significativo de la división cultural que imperaba en aquellas sociedades de élites cosmopolitas y masas subalternas.

Las diversas manifestaciones del teatro popular a lo largo del continente tienen en común algunas características:

* Estos espectáculos no se centran únicamente en la obra dramática, sino que incluyen o se hibridan con otros géneros como el musical, la danza, el circo o la pantomima.
* El teatro popular suele carecer de espacios fijos para la representación. Muchas veces se trataba de espectáculos itinerantes, o se producían en edificios provisionales, como carpas o edificios adaptados para la ocasión.
* Las obras de teatro popular representadas en las distintas regiones de Hispanoamérica recrean a menudo alguna figura típica de la región en cuestión, algún personaje con fuerte sabor local que se convierte en marca de identidad de este tipo de teatro. El teatro popular explota la naturaleza caricaturesca y humorística de estas figuras.
* El carácter costumbrista se muestra también en el lenguaje, que, en el teatro popular, remeda el habla coloquial y folclórica de la región, a diferencia del teatro culto que, en la mayoría de los casos, seguía utilizando un tipo de declamación propia del español de España.

### El teatro popular en Cuba

En Cuba, la forma más interesante del teatro popular fue el llamado *teatro bufo*. Se trata de espectáculos de carácter satírico con un destacado componente musical. El personaje tipo que es particular del teatro bufo es el negrito, es decir «el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista» (Leal 30). Si el teatro bufo ofrecía una visión racista y degradante del negro, en el *teatro mambí,* manifestación teatral que surge a finales del siglo XIX, el negro y el mulato adquieren la máxima dignidad al encarnar la lucha contra el colonizador español, primero, y estadounidense, más adelante. El teatro mambí no es teatro popular, sino que sigue modelos cultos de los siglos XVIII y XIX, pero lo consignamos aquí por su relación con la temática del personaje negro. Por lo general, se trata de obras escritas por autores en el exilio con el objetivo de exaltar y apoyar las luchas por la independencia. Estas piezas se representaban fuera de Cuba o en la selva donde se desarrollaba la insurrección. Sin embargo, la primera de ellas fue publicada en Cuba por José Martí (1853-1895) cuando apenas tenía dieciséis años. Se trata del poema dramático en un acto *Abdala* (1869). La obra, de inspiración neoclásica, muestra la lucha de un príncipe nubio que combate la ocupación de los árabes y lo paga con su vida. La clara asociación de Abdala con el pueblo cubano dota a la causa de la independencia de un carácter antiesclavista y negro del que antes carecía.

### El teatro popular en México

En México, el fenómeno del teatro popular se desarrolló en las carpas. Se trataba de escenarios que se transportaban de pueblo en pueblo y se instalaban en calles y plazas. El programa consistía en atracciones de revista tales como canciones, bailes, cuadros satíricos y comedias, y se ofrecía en forma de «tandas», sesiones compuestas de distintos números. El ambiente era muy informal, y la interacción entre el público y los actores era frecuente. El célebre personaje cómico Cantinflas(Mario Moreno, 1911 – 1993) se dio a conocer en las carpas de la Ciudad de México.

### El teatro popular en el Río de la Plata

#### El teatro gauchesco

En el Río de la Plata surge en esta época otro fenómeno teatral que evoluciona desde sus orígenes populares a formas particulares de teatro culto: el teatro gauchesco. El origen de este tipo de teatro itinerante está en una pantomima circense llevada a cabo en 1884 por el célebre actor uruguayo José Podestá (1858 – 1937) a partir de la novela *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez (1851 – 1889). La pantomima tuvo tanto éxito que en 1886 el propio Podestá realizó una versión con un texto dramático compuesto de fragmentos de la novela original y otros creados para la ocasión. Tanto la novela como el espectáculo circense-teatral presentan la historia de un gaucho que se ve obligado a vivir al margen de la ley como gaucho malevo cuando aplica su código de honor tradicional y asesina a su mujer y al representante del Estado que trata de arrebatársela aprovechándose del poder que le otorga la maquinaria impersonal del mundo moderno. El valiente gaucho prófugo se enfrenta a multitud de aventuras luchando contra patrullas del ejército y contra indios, al mismo tiempo que muestra su generosidad ayudando a los pobres, hasta que finalmente muere por un ataque a traición.

Con *Juan Moreira* se inicia el teatro gauchesco. Durante las siguientes dos décadas, esta corriente dio lugar a numerosas obras y se trasladó poco a poco de la pista del circo al escenario del teatro, atrayendo la atención del público más culto y participando del debate acerca de la pérdida identidad criolla argentina (representada por el gaucho) en aras de la modernidad. En este sentido, el teatro gauchesco desempeña un papel parecido al del poema *Martín Fierro* y la poesía gauchesca de aquella época. Otra obra destacada de esta corriente fue *Calandria*, escrita por Mariano Leguizamón (1858 – 1935) y estrenada en 1896. Se trata de una obra en diez cuadros de acusado carácter costumbrista que muestra cómo el gaucho es capaz aportar su trabajo y su valía a la sociedad si se le conceden unas condiciones dignas y no se lo persigue.

#### El sainete criollo

El teatro de carácter popular no se ocupa solamente de las consecuencias de las transformaciones de la sociedad rural argentina, sino que también refleja la transformación de la capital. El molde dramático adoptado para el teatro hecho en la capital se conoce como sainete criollo*,* puesto que surgió a raíz del exitoso estreno en Buenos Aires de algunas comedias del llamado género chico español, como *La Gran Vía.* El ambiente donde se desarrollan los sainetes criollos es primordialmente el conventillo, la típica casa de vecinos porteña en la que vivían hacinadas varias familias de trabajadores precarios atraídos por el progreso de la capital. Es por eso que Del Saz opina que el tema fundamental del sainete criollo es la lucha por el pan (58). En esta lucha se enfrentan criollos e inmigrantes, y en la escena desfilan algunos de los personajes tipo más característicos del sainete criollo, como el *tano* (por 'italiano') con su característica habla *cocoliche* (especie de coiné hispanoitaliana), el gallego (español), el ruso (centroeuropeo), o el propio criollo. El autor más destacado de estos sainetes fue Alberto Vacarezza (1886 – 1959), cuyo *Conventillo de la Paloma* (1929) contó con más de mil representaciones. Con el paso del tiempo, el género evolucionó a medida que los autores cultos iban interesándose por él. Así, a partir de los años veinte se les fue añadiendo a estas piezas de temática popular y carácter cómico rasgos de la estética expresionista, lo que dio lugar al género conocido como *grotesco criollo*, que estudiaremos más adelante.

De hecho, es común que el teatro popular, en sus diversas manifestaciones regionales, haya dejado su huella incluso en la dramaturgia contemporánea. Con el nacimiento de los teatros nacionales algunas décadas después, ciertos elementos de las formas populares se incorporaron en las dramaturgias de las salas de teatro permanentes, difuminando el claro límite que, a principios del siglo XX, existía entre el teatro popular y el teatro culto.

## El teatro culto

Por lo que respecta a este último, a principios del siglo XX el teatro culto es todavía un evento destinado a la alta sociedad de las grandes capitales. Esta se reúne en hermosos y representativos edificios (algunos de los más destacados edificios de muchas ciudades hispanoamericanas siguen siendo teatros construidos en la segunda mitad del siglo XIX) para presenciar espectáculos operísticos y teatrales. El mismo hecho de asistir a este tipo de acontecimientos culturales contribuía a reafirmar el carácter cosmopolita y elegante de la élite criolla, por ello no puede sorprender que el repertorio de estos teatros estuviera copado por obras y autores europeos: melodramas románticos del español José Echegaray o similares, teatro lírico modernista, etc. Jean Franco expresa claramente esta paradoja: «la existencia de estos teatros, en vez de favorecer el teatro autóctono, más bien pareció perjudicarlo, ya que el público casi siempre prefería ver actores extranjeros y obras extranjeras.» (368)

## Irrupción del realismo

Finalmente, para 1900, la estética y el ideario naturalistas ya imperaban en los escenarios europeos y norteamericanos y poco a poco se consagraron también en los teatros de Hispanoamérica. El realismo y el naturalismo fueron los moldes estéticos que permitieron por fin la aparición de algunas destacadas obras de ambición artística y de carácter verdaderamente hispanoamericano o, cuando menos, criollo. Autores realistas como el noruego Henrik Ibsen, cuyos textos se representaban asiduamente en América Latina, acostumbraron al público y a los autores a la nueva función del teatro y a la estética con la que se buscaba realizar esta función.

¿En qué consisten la estética y la función social del realismo? El ideal realista es representar objetivamente los comportamientos, los tipos sociales y las condiciones de vida en la sociedad contemporánea, por lo que todos los recursos teatrales (desde el texto dramático hasta el modo de actuación) están orientados a producir en escena la ilusión de realidad. La aspiración de este tipo de teatro, por tanto, es mostrar ante el público un “trozo de realidad”. La manifestación más acabada de este anhelo es la convención de la cuarta pared, según la cual la obra de teatro le permite al espectador presenciar los sucesos que se desarrollan en una habitación del mundo real gracias a que una de las paredes de dicha habitación (la cuarta pared) ha desaparecido. Se minimizan las referencias al carácter teatral del acontecimiento (por ejemplo, ocultando al público en la oscuridad durante la representación) y se busca potenciar la sensación de que los hechos están sucediendo “de verdad”.

Para la puesta en escena, la adopción de la estética realista significó la sustitución de decorados pintados por mobiliario practicable, el abandono de la actuación declamatoria y de gestos fuertemente codificados por otra más “natural” y aparentemente espontánea, y la aparición de una iluminación adecuada a cada escena, gracias a la introducción de la electricidad en los teatros por aquellas fechas. Sin embargo, el realismo produjo incluso cambios más radicales en la forma de escribir para el teatro:

* El estilo de los diálogos trata de reproducir la forma de hablar adecuada al origen social y geográfico de los personajes (hasta entonces, en Hispanoamérica seguía haciéndose un teatro en el que los actores hablaban en el español de España).
* El tiempo dramático se corresponde con el tiempo real de los espectadores. Esto no solo se refiere a que las obras suelen desarrollarse en la actualidad del público, sino también a que, en cada uno de los actos de la pieza, la acción transcurre de manera ininterrumpida y sin elipsis que pudieran hacer sospechar del carácter artificial de lo que sucede en escena.
* Los personajes se comportan de acuerdo a sus motivaciones sicológicas, las cuales están siempre claramente justificadas.

Las mejores piezas realistas ejercen siempre algún tipo de crítica o reflexión acerca de las instituciones y costumbres de la sociedad en la que surgen: el cuestionamiento del papel subordinado de la mujer en la sociedad se encuentra, por ejemplo, en *Casa de muñecas*, de Ibsen, o en *Las tres hermanas*, de Chéjov. De igual manera, el rioplatense Florencio Sánchez (1875 – 1910) es considerado el primer gran dramaturgo hispanoamericano debido al dominio que llegó a ejercer de las técnicas realistas y a la aguda crítica que sus obras suponían de los procesos de modernización y progreso que se estaban llevando a cabo en Hispanoamérica en general, y en Argentina en particular.

### Florencio Sánchez

Uruguayo de nacimiento pero activo en ambas orillas del Río de la Plata, la actividad de Florencio Sánchez se desarrolló siempre en el marco de la lucha anarquista por una sociedad más justa. Para ello, ejerció de manera autodidacta –entre otras - las profesiones de periodista, agitador político y dramaturgo. En esta última faceta, Sánchez cosechó un enorme éxito que se debió tanto a lo novedoso de su escritura naturalista como a la interrogación que sus obras ejercían acerca de cuestiones esenciales para la nueva Argentina que se estaba formando desde 1870.

Ya su primer gran éxito, *M’hijo el dotor* (1903) alcanza una fuerte tensión dramática al manifestar dos de las dicotomías que desgarraban la sociedad argentina de la época: el conflicto intergeneracional, agravado por la extensión de la educación (el “dotor” frente a su padre, viejo criollo sin instrucción) y el abismo entre la vida urbana y la rural, con sus morales irreconciliables. La estructura de la pieza subraya el férreo determinismo que obliga a los personajes a actuar en los conflictos mencionados conforme a su posición social. (Franco, 369)

El conflicto intergeneracional es fundamental también en las siguientes obras. En *La gringa* (1904), sin embargo, el conflicto se ve potenciado por otro, que ya hemos visto al hablar del sainete criollo: el que se produce entre inmigrantes italianos (gringos) y la población criolla. El enamoramiento final entre la gringa Victoria, hija de inmigrantes, y Próspero, de familia criolla, hace pensar en el surgimiento de una nueva raza “italocriolla” que representaría el venturoso futuro de la nueva Argentina surgida de la síntesis de sus oposiciones. (Anderson Imbert, 481) Otro fuerte símbolo de la pieza es el momento en que se corta el ombú, árbol de la pampa y símbolo de la vieja Argentina, aquella que, según el planteamiento de Sánchez, está destinada a desaparecer arrollada por el progreso y la modernidad. (Franco, 370)

La obra más lograda y reconocida de Florencio Sánchez es *Barranca abajo* (1905). En la historia del gaucho Zoilo volvemos a encontrar el enfrentamiento entre los jóvenes y los mayores, así como la destrucción de una forma de vida, la del criollo rural. La derrota de la forma de vida que representa Zoilo se produce en varios niveles. Por una parte, el modelo económico del cual el estanciero era uno de los principales eslabones está desapareciendo. El personaje de Zoilo ha sido comparado muchas veces con Job, agobiado por múltiples calamidades. Una de ellas es una epidemia que se ceba en su ganado, y que su peón Batará está convencido de que han provocado los ingenieros que han aparecido con el nuevo propietario de las tierras:

Batará: […] Cuando vino el ingeniero ese pa probar el remedio, se murió medio rodeo de mestizas en la estancia grande; ¡bah!... Ese franchute no más ha de haber sido el que trujo la epidemia.

La ganadería tradicional, por tanto, se ve sustituida por otros medios de explotación, y el tipo de trabajo tradicional es desplazado por las técnicas y estrategias económicas de la modernidad.

Por otra parte, la propia familia de Zoilo abraza un código moral que para el viejo es abominable, y su esposa, su hermana y una de sus hijas aceptan irse a vivir con quien les ha arrebatado su estancia. Junto a la transformación económica del campo, la obra muestra cómo la moralidad de Zoilo ha sido desplazada por un pragmatismo que para él es inaceptable.

La forma en la que le es arrebatada la estancia constituye el tercer nivel de la derrota del viejo gaucho: el orden social en el que creció Zoilo se basaba en la hombría y en la rectitud del individuo. Sin embargo, ese orden ya no existe, y el poder ahora reside en la ley, institución abstracta que los gringos y la gente letrada manejan para su propio provecho. Este diálogo muestra que Zoilo es consciente de haber sido derrotado desde el momento en que aceptó ese orden social que le es ajeno:

JUAN LUIS.- Pero usted bien sabe que la razón estaba de nuestra parte.

ZOILO.- Taría cuando los jueces lo dijeron, pero yo dispués no supe hacer saber otras razones que yo tenía.

JUAN LUIS.- Usted se defendió muy bien, sin embargo.

ZOILO.- *(Alzándose terrible.)* No, no me defendí bien; no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados; juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleros y saltiadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!

Zoilo es derrotado, por tanto, como hombre y como institución (Versény 122). Lo que diferencia a Zoilo de otros gauchos literarios, como el Juan Moreira de Gutiérrez, es que Florencio Sánchez no trata de mitificar ni mistificar al personaje del gaucho. Por eso, cuando se ve despojado de la posibilidad de vivir en la nueva sociedad argentina, Zoilo no opta, como Martín Fierro, por la vida al margen de la ley: la pieza se cierra con una escena de emocionante sobriedad en la que el viejo gaucho se dispone a suicidarse, incapaz de hallar una justificación a tanta inquina con que le trata el destino:

ZOILO.- Si hubiera derrochao: si hubiera jugao: si hubiera hecho daño a algún cristiano, pase; lo tendría merecido. Pero fui bueno y servicial; nunca cometí una mala acción, nunca.

Las piezas de Sánchez que más atención reciben todavía un siglo después de su estreno son las ya mencionadas obras sobre la problemática transformación del mundo rural, pero este dramaturgo gozó de un importante éxito también con obras que dejan al descubierto los conflictos familiares y morales de la emergente clase media de Buenos Aires y Montevideo, como *Los muertos* (1905), *En familia* (1906), *Nuestros hijos* (1907) o *Los derechos de la salud* (1907).

### Otros realistas

El comienzo del siglo XX se conoce en Argentina como la época de oro del teatro. Aparte de Sánchez, otros destacados autores realistas fueron Gregorio Laferrère (1867 – 1913) y Roberto J. Peyró (1867 – 1928). Ambos autores brillaron en la representación realista de la sociedad urbana argentina, con obras como *Las de Barranco* (1908), del primero, o *Marco Severi* (1905), del segundo. Peyró llegó a escribir dramas experimentales que abandonaban la estética realista, como *Vivir quiero contigo* (1923).

En México, la actividad teatral no llegó a desarrollar un movimiento realista como el argentino. Apenas algunas obras de Marcelino Dávalos (1871 – 1923), especialmente *Así pasan…* (1908), o *La venganza de la gleba* (1905), de Federico Gamboa (1864-1939) siguen despertando el interés de la crítica hoy en día. Ambas son piezas con fuerte sabor costumbrista que critican aspectos de la sociedad porfirista, a pesar de que Gamboa –autor también de importantes novelas como *Santa* (1903)- formaba parte del gobierno del dictador.

# El teatro entre 1910 y 1950

## El ascenso del nacionalismo y el populismo en Hispanoamérica

Para la segunda década del siglo XX, la crisis del paradigma liberal se extiende por todo el continente. El sistema político que ha dado lugar a la modernidad en Hispanoamérica niega la voz a las masas de trabajadores que la propia modernidad ha creado, lo que suscita la aparición de nuevos sujetos políticos que proclaman defender los derechos del “pueblo” frente a los intereses de las oligarquías y el capital extranjero. Surgen así partidos como la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) en Perú o la Unión Cívica Radical en Argentina, por poner dos ejemplos. Los asaltos al poder de estos nuevos agentes políticos adquieren con frecuencia tintes violentos. En algunos casos, como en la Revolución Mexicana (1910), las luchas perduran durante décadas, y configuran la identidad del país hasta hoy en día. Es muy frecuente la aparición de dictaduras militares durante esta época, debido a que el ejército se cree defensor de la unidad de la nación y depositario de la voluntad del pueblo, al cual los sucesivos generales consideran fracturado por culpa de los partidos políticos, tanto viejos y como nuevos. Finalmente, el nacionalismo económico propugnado por los movimientos radicales, consistente en la expropiación de recursos e industrias en manos del capital extranjero y en el establecimiento de políticas proteccionistas, dio lugar al frecuente intervencionismo por parte de Estados Unidos. El gobierno del poderoso vecino del norte defendió los intereses de sus empresas incluso cuando estas recurrían a métodos censurables para manipular a los gobiernos locales o reprimir las demandas de la población. Centroamérica sufrió especialmente el intervencionismo estadounidense (Panamá, empresas bananeras), pero no fue la única región afectada.

Por lo que se refiere al mundo de la cultura, la época se caracteriza por el doble desgarro que sufre todo artista hispanoamericano (y que, de hecho, es común a todo el arte occidental en aquella época). La exigencia vanguardista de romper las cadenas de la tradición anterior y aspirar a un arte absolutamente nuevo choca con el ascenso de un nacionalismo que se interroga sobre la identidad del pueblo. Al mismo tiempo, la urgencia de los conflictos sociales hace zozobrar la pretendida independencia del creador, que se ve impelido a tomar partido. Pocos movimientos artísticos de la época consiguen conjugar tan bien estas presiones contradictorias como el muralismo mexicano de Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco, que lograron aunar vanguardia con mexicanismo y compromiso con experimentalismo. No existe una figura similar en el teatro, cuyos principales frutos de esta época vienen de la tendencia formalmente renovadora.

## Nacimiento del teatro experimental

Como queda dicho, asociada a la estética realista se produjo la aparición de una dramaturgia de tema y factura hispanoamericanas y con unas cualidades estéticas y morales de primer nivel. Este naciente teatro hispanoamericano llegó a tener un período de gran intensidad en Argentina, y apenas llegó a producir algunas obras aisladas de escritores puntuales en el resto del continente. En cualquier caso, la divulgación del cine, por un lado, y la convulsa situación que se vivió con el ascenso de los movimientos de masas y las luchas por el poder tras la caída de las élites liberales, por otro, llevó a la práctica desaparición del teatro en Hispanoamérica durante varias décadas. El teatro profesional desapareció fuera de los grandes centros teatrales como Ciudad de México o Buenos Aires (Franco 371), e incluso allí, este género volvió a reducirse a la puesta en escena de obras extranjeras importadas.

La historia del teatro hispanoamericano de estas décadas transcurre, por tanto, fuera del ámbito profesional, y los avances y aportaciones que surgieron en esta época se deben a iniciativas minoritarias que no tuvieron impacto en el público general, pero sí en los propios creadores. Como explica Franco, «el teatro sobrevivió en buena parte convirtiéndose en un proyecto vanguardista, en el dominio de hombres que se dedicaban a la experimentación y que en muchos casos ya eran conocidos por otras actitudes.» (371) Una vez más, la Ciudad de México y Buenos Aires son los centros más activos en actividad teatral. En términos generales, la renovación que se produce en este período tiene que ver con el abandono del modelo realista –representación pretendidamente objetiva de la realidad externa- y con el intento de mostrar en escena la interiorización de los conflictos. Las ideas que subyacen detrás de esta nueva visión del teatro son las del sicoanálisis freudiano, y el autor que sirve de modelo para muchos dramaturgos hispanoamericanos es Luigi Pirandello.

### El grotesco criollo

En los años veinte, en las postrimerías de la edad de oro del teatro argentino, un género dramático particular surgió en Buenos Aires. Sin llegar a ser considerado teatro experimental por desarrollarse en círculos comerciales y derivarse directamente del sainete, el grotesco criollo se aleja de las pretensiones positivistas del realismo y se inclina hacia una estética expresionista donde prima la introspección y donde el retrato de la sociedad porteña dibuja una “inconsciencia colectiva” (Rodríguez y Salvador, 315) más que un sistema comprensible y explicable. En ambientaciones similares a las de su predecesor, el sainete criollo, pero rehuyendo el costumbrismo y subrayando el conflicto de una personalidad esperpéntica con su familia, el grotesco conserva los elementos cómicos del sainete, pero añadiéndole resonancias trágicas. Una buena observación de Versényi indica el origen de este tono trágico: mientras el sainete se burla de quienes pretenden escapar del orden establecido, el grotesco criollo subraya el absurdo “de los que siguen adscribiéndose a un sistema que los destruye.” (126) Por lo general, las obras de este género tienen como protagonistas a inmigrantes en una situación de extrema fragilidad económica. Por lo tanto, el conventillo, aquel símbolo de la inmigración argentina que el sainete llenaba de figuras ridículas, es un lugar sórdido y desesperanzado.

Armando Discépolo (1887 – 1971) es considerado el creador del género, y su pieza *Mateo* (1923) la primera de este tipo. En ella volvemos a encontrar el conflicto entre generaciones y entre el progreso y las formas de vida que van desapareciendo, como veinte años antes en las obras de la generación realista. En este caso, el protagonista, Miguel, es víctima de la paulatina obsolescencia de su profesión de cochero, cuyos servicios ya nadie necesita por el incremento del número de automóviles. Pese a haberse comportado toda su vida de forma honrada, la extrema pobreza y la incomprensión de su familia llevan a Miguel a cometer un robo. En la huida, un automóvil asusta a Mateo, el caballo con el que Miguel ha trabajado muchos años, y el plan fracasa. Los elementos grotescos de la obra van desde el título, que focaliza el caballo y no el protagonista, hasta el ridículo de las situaciones, como cuando Miguel persigue a su acreedor y lo golpea con un zapato, o cuando el hijo de Miguel aparece demasiado tarde anunciando la salvación de la familia con su nueva profesión: chófer de automóvil.

Los elementos grotescos predominan ya sobre lo sainetesco en la pieza *Stéfano* (1928). El fracasado en este caso es el protagonista homónimo, quien ha pasado de ser una gran esperanza en el mundo de la composición musical en su juventud a encontrarse prácticamente desahuciado tras perder su trabajo en una orquesta. Stéfano tiene que enfrentar los reproches de su familia. La expresionista escena final, en la que Stéfano muere, presenta al protagonista animalizado cuando comienza a balar por considerarse un cordero sacrificado, al mismo tiempo que los demás personajes muestran sus personalidades deformes en una cacofonía de intervenciones en la que no queda ni rastro de comunicación.

Francisco Defilippis Nova (1889 – 1930) parte, como Sánchez, de convicciones anarquistas, pero también de un profundo sentido cristiano. Su última obra estrenada, *He visto a Dios* (1930), está compuesta con las técnicas del contraste y la deshumanización propias del expresionismo, pero trasmite un mensaje de profundo cristianismo. Carmelo, un relojero egoísta e insolidario, dedica todos sus esfuerzos a asegurar el bienestar de su hijo, un truhán desagradecido que ha dejado embarazada y abandonado a una vecina. Con la muerte del hijo, la vida de Carmelo se desmorona. En un momento dado cree haber hablado con Dios, pero se trata únicamente de un engaño de sus vengativos vecinos. Tras estas dos desilusiones, la obra termina con Carmelo saliendo de escena, convencido de que podrá encontrar a Dios dentro de su corazón.

### Los grupos de teatro experimental

En los años veinte y treinta surgen en diversos puntos del continente grupos de teatro experimental. En muchos casos, estos grupos estaban relacionados con los movimientos de la vanguardia, y a menudo también con posturas políticas revolucionarias. En general, se caracterizan por alejarse del anquilosado y provincial circuito comercial y por otorgarle al conjunto del espectáculo teatral una dignidad artística y ética, al margen –cuando no en directo perjuicio- del éxito económico que la obra pueda alcanzar. Por eso se trata por lo general de colectivos de aficionados. Para conseguir sus objetivos éticos y estéticos, estos colectivos dan a conocer las novedades teatrales del resto del mundo e implantan un modelo creativo según el cual todos los elementos de la puesta en escena (desde el texto hasta los actores, pasando por los decorados, música, etc.) están al servicio de un concepto artístico único. Como responsable último de la obra teatral se establece la figura del director de escena, que hasta entonces era poco más que un organizador o productor, y que, con la nueva concepción de la puesta en escena, pasa a tener la categoría de artista principal.

Se pueden encontrar grupos de teatro experimental en muchos de los principales centros urbanos del continente.[[1]](#footnote-1) Muchos de estos grupos surgen en el ambiente universitario, como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), el Teatro ADAD de La Habana (1941), o Areyto en la Universidad de Puerto Rico (1942), centros teatrales que han mantenido promovido el espíritu innovador de estas agrupaciones durante décadas (incluso hasta hoy en día). A pesar de que el fenómeno del teatro experimental es, como decimos, continental,[[2]](#footnote-2) vuelven a ser México y Argentina los espacios en los que estos grupos experimentales tienen mayor significación.

En 1929 funda Leónidas Barletta (1902-1975) el Teatro del Pueblo. El objetivo último de este grupo es la transformación social. Barletta, siguiendo el planteamiento de artistas teatrales europeos como Romain Rolland, considera que el teatro ha de ser un instrumento de la clase obrera en la lucha contra el fascismo. Partiendo de esta idea de renovación total del teatro, el Teatro del Pueblo convoca a participar en esta iniciativa a autores experimentales, alejados del realismo y del costumbrismo. Tanto Barletta como el Teatro del Pueblo tuvieron un papel destacado en el debate entre los grupos de Boedo y Florida acerca del compromiso social del artista.

En el México posrevolucionario también surgen agrupaciones de marcado carácter político, como el Teatro Mexicano de Ahora (1932), de los luchadores antiburgueses Juan Bustillo Oro (1904 – 1989) y Mauricio Magdaleno (1906 – 1986). La actividad de este grupo duró una única temporada, en la que estrenó dos obras de Magdaleno (*Emiliano Zapata* y *Pánuco 137*) y dos de Bustillo Oro (*Los que vuelven* y *Tiburón*). A diferencia del Teatro del Pueblo, la calidad artística no es una prioridad de su teatro, que tiende al panfleto político.

En el otro extremo del eje imaginario entre compromiso y arte puro, un grupo de dramaturgos conocedores de las novedades teatrales europeas funda el Grupo de los Siete Autores Dramáticos, despectivamente conocidos como “los pirandellos” por su devoción por el autor italiano, cuyo estilo trataban de reproducir. Este apelativo denigrante da cuenta de la aversión que tuvieron que enfrentar estos autores y cualquier artista que tratase de introducir las novedades europeas o norteamericanas en México. El discurso oficial de los gobiernos revolucionarios imponía una identidad mexicana mestiza, viril y, sobre todo, marcadamente nacionalista, en la que cualquier actividad de carácter universalista era denostada por antimexicana.

El Teatro de Ulises (1928 - 1932) también tuvo que enfrentar ataques similares en contra de su cosmopolitismo. No en vano, sus fundadores eran los miembros del grupo poético conocido como *Contemporáneos*: escritores vanguardistas, urbanos, con tendencias dandis en su vida social y preferencias eróticas inaceptables por la sociedad de la época. Gracias a la iniciativa de la dramaturga Antonieta Rivas Mercado (1900 – 1931), el grupo acondicionó un caserón en el centro de la Ciudad de México y, durante dos temporadas, presentó al público más entendido las últimas novedades del teatro europeo y estadounidense, siempre con cuidadas puestas en escena en las que participaban los principales artistas plásticos y musicales de México. El esfuerzo de renovación llevó al Teatro de Ulises a introducir las novedades en el oficio del actor -como el método de Stanislavski, por ejemplo-, o cuidar hasta los últimos detalles de la tipografía de carteles y programas de mano.

Aunque el Teatro de Ulises no presentó obras de dramaturgos mexicanos, tuvo un importante impacto en el desarrollo posterior del teatro en México. Por una parte, al otorgarle una dignidad artística al espectáculo con la figura del director y todos los aspectos relacionados con esta idea, Ulises sentó las bases para una tradición de teatro de calidad en el país. Además, Ulises tuvo una continuación directa en Teatro de Orientación (1932-1939), que sí que presentó obras de sus miembros y de otros autores mexicanos.

### Teatro del subconsciente

Si la generación realista quiso representar la realidad exterior, convertida en objeto de estudio como en un experimento positivista, el teatro cercano al mundo de las vanguardias responde al giro fenomenológico que domina el pensamiento y las ciencias a partir de la segunda década del siglo. Por ello, lo que el teatro busca llevar a escena, en general, son las complejidades de la psique humana. No se trata solo de convertir la mente en tema de las piezas, sino de encontrar los recursos dramáticos que reflejen la realidad interna del pensamiento. Lógicamente, la influencia del surrealismo es más o menos fundamental en todos estos autores.

Roberto Arlt (1900-1942) estrenó en el Teatro del Pueblo sus obras *300 millones* (1932) y *Saverio, el Cruel* (1936), entre otras. Ambas piezas, que siguen siendo interesantes para el público contemporáneo, demuestran el gusto de Arlt por la metateatralidad (es decir, el teatro dentro del teatro), los cervantinos personajes que están cuerdos y locos a un tiempo y la representación escénica de lo imaginado o soñado. El escenario de *300 millones,* por ejemplo, aparece dividido: en una mitad se proyecta la sórdida vida de una empleada de servicio. La otra mitad alberga los sueños de la protagonista, que se imagina cómo será su vida de aventuras -rodeada de personajes de ficción y de estrellas de cine- tras ganar los 300 millones de la lotería. Las escapadas cada vez más frecuentes y desesperadas a la mitad ensoñadora de su mente, negando la sordidez de su vida cotidiana, desembocan en un final trágico.

Si la cuestión social está tangencialmente presente en *300 millones* por el maltrato al que la familia burguesa somete a la criada, en *Saverio, el Cruel* adquiere gran relieve la cuestión de los dictadores militares cada vez más amenazadores en todo el mundo. El juego entre realidad y locura se entrelaza con un brillante uso dramático de las funciones de fingidor y espectador dentro de la obra. Un grupo de despreocupados jóvenes pudientes convence a un pobre vendedor, Saverio, de que finja ser un dictador de un país de ficción para mantener la ilusión de Susana, joven de la cual dicen que está loca. Pero el que se vuelve loco es Saverio, que acaba creyéndose su personaje y actuando como si fuera un gobernante populista capaz de terminar con los abusos de las clases altas.

Samuel Eichelbaum (1894 – 1867), también argentino, comenzó estrenando obras cercanas al naturalismo y con aguda crítica social. *Un guapo del 900* (1940) es una pieza que se suele estudiar en el contexto del teatro psicológico por el implacable retrato de un asesino profesional. Finalmente, la pieza *La cola de la sirena* (1941), de Conrado Nalé Roxlo (1898 – 1971) cerraría la nómina de las más importantes piezas experimentales argentinas de la primera mitad del siglo. En ella, un hombre se enamora de una sirena. En su obsesión, le corta la cola, para finalmente sufrir una decepción al descubrir que ella se ha convertido en una mujer como las demás.

De entre los miembros de Teatro de Ulises y Teatro de Orientación, Xavier Villaurrutia (1903 – 1950) y Celestino Gorostiza (1904 – 1967) son los autores cuya obra goza de mayor reconocimiento hoy en día. El primero escribió una serie de piezas experimentales en un acto publicadas en 1943 con el título conjunto de *Autos profanos*. Las sutilezas conceptuales del auto sacramental barroco en torno a los misterios de la eucaristía aparecen aquí aplicadas a los misterios de la mente, equivalentes a aquellos. Esa realidad enigmática es explorada desde la preocupación existencialista que anima también su poesía en la obra *Invitación a la muerte* (1940). En ella, como en *La hiedra* (1943), donde reelabora un motivo mítico en clave psicológica, destacan la imaginería visual y el uso poético de los objetos, que remite, de nuevo, al característico uso de metáforas de su poesía (Cypess 492).

Gorostiza, por su parte, se inscribe en esta corriente de teatro psicológico con una obra como *El nuevo paraíso* (1930), que presenta una auténtica “casuística freudiana” (Fernández 863), y las pirandellianas reflexiones metateatrales sobre aparecen en *Escombros de sueño* (1938). Más adelante, Gorostiza abandona el estilo más experimental, y en obras como *El color de nuestra piel* (1952) o *La Malinche* (1958) se interroga sobre la identidad de México.

## Rodolfo Usigli

Pese a la proliferación de tendencias y de grupos teatrales, el mejor dramaturgo de este período, el mexicano Rodolfo Usigli (1905 – 1979), no se asoció a ninguna iniciativa y desarrolló su carrera de hombre de teatro en solitario. Más que carrera, en el caso de Usigli se trató de una especie de apostolado, tanto por la ambición de su proyecto como por la absoluta dedicación que le brindó, y que lo alejaba del desenfadado *amateurismo* que caracterizaba a muchos de los grupos que hemos estudiado más arriba. El proyecto de Usigli no era otro que la creación de un teatro nacional mexicano, es decir, un teatro que cuestionase la interpretación de la identidad mexicana y de los proyectos nacionales, y que lo hiciera por medio del desarrollo de formas teatrales, de estructuras de producción y de un público propiamente mexicanos. Usigli identificó la ausencia de un teatro social y político con ideas modernas y formas innovadoras que sirviera para interrogar al mexicano sobre su esencia, y se decidió a crearlo él mismo. El proyecto se concretó en una labor ingente: Usigli escribió y estrenó varias decenas de obras dramáticas, a lo que hay que sumar su influencia como maestro de dramaturgos (ver la Generación del 50, más abajo), como crítico y teórico teatral, como administrador público (en el Instituto Nacional de Bellas Artes y otras instituciones), y como animador de la vida teatral mexicana durante décadas con sus célebre inconformismo y su mal carácter.

Su obra dramática está animada por una humanista búsqueda de la verdad, y establece un diálogo subterráneo con la fecunda corriente ensayística sobre la peculiaridad del ser mexicano que surge tras la Revolución en los escritos de José Vasconcelos, Samuel Ramos u Octavio Paz, y que más adelante continuaría con Carlos Monsiváis o Roger Bartra. En el caso de Usigli, este debate es inseparable de la reflexión sobre la forma y la función del teatro, medio privilegiado para señalar conflictos y exponer el abismo entre la verdad y la máscara y, por consiguiente, imprescindible para cualquier sociedad que se pregunte por su identidad.

Sus llamadas “comedias impolíticas” satirizan la falta de honestidad del aparato político posrevolucionario, y cosecharon a menudo críticas por su supuesto carácter reaccionario, cuando no fueron directamente censuradas. Su particular visión sobre la historia de México se plasma en la trilogía de las *Coronas* (*Corona de sombra*, de 1947; *Corona de fuego*, de 1960; *Corona de luz*, de 1963), obras que él consideraba “antihistóricas”. Una cita del epílogo de *Corona de luz*, obra criticada por su falta de fidelidad a los hechos históricos, es reveladora de su idea de la misión del teatro en relación a la construcción del sujeto histórico mexicano: "El teatro no es historia. Una pieza histórica si es buena, puede ser una lección de historia, nunca una clase de historia". Sin embargo, los mayores éxitos los cosechó con los dramas psicológicos, con los que explora los tabúes y las hipocresías de la naciente clase media de su país: *El niño y la niebla* (1936), *La familia cena en casa* (1942) o *Jano es una muchacha* (1952).

Una vez asentada la monumentalidad y la significación de la obra de Usigli en su conjunto, es necesario abordar siquiera brevemente dos piezas suyas que siguen considerándose obras maestras del arte dramático hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX.

*El gesticulador*, escrita en 1937, no se pudo estrenar hasta 1947, y aun así lo hizo en medio de una agria polémica, a pesar de que el estreno contaba con el apoyo del presidente Miguel Alemán, que permitió el montaje para lanzar un gesto que mostrara que su gobierno suponía la superación de la política posrevolucionaria que se satiriza en *El gesticulador*, subtitulada *Pieza para demagogos.*

La obra es, al mismo tiempo, una durísima crítica al gobierno del PRI, un riguroso estudio psicológico de sus personajes, y una sonda tan acertada a la identidad mexicana que es la única referencia al arte contemporáneo que aparece en el ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. La trama es la siguiente: César Rubio, un fracasado profesor de historia contemporánea, abandona la universidad en la capital y se retira con su familia a su ciudad natal. Cuando lo confunden con otro César Rubio, un héroe de la Revolución desaparecido en misteriosas circunstancias, él no lo niega, e incluso aprovecha sus conocimientos de la historia de la Revolución para fomentar la confusión. Finalmente, la impostura le lleva a presentarse a las elecciones a gobernador del estado. No lo mueve la ambición personal, sino un idealismo sincero y un deseo de cambiar la situación del país y resarcir a su familia de los sinsabores que han tenido que soportar por culpa de un sistema amañado. Solo su hijo Miguel le reprocha su falta de honestidad. El rival en la elección es el actual gobernador y candidato del PRI, el general Navarro, que no puede luchar con el carisma, el aura de héroe y el programa de reformas de César Rubio. Rubio sabe que Navarro es la única persona que podría descubrir el engaño, pero no tiene miedo puesto que, para descubrirle, debería confesar que fue él, Navarro, quien asesinó al verdadero César Rubio. Pero Navarro opta por asesinar “de nuevo” a César Rubio, acusar del acto a terroristas católicos y basar su campaña en la glorificación del rival muerto:

La voz de Navarro.- […] César Rubio ha caído en manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmullos de aprobación.*) Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como aun gran jefe. La capital del Estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones… (*Lo interrumpe un clamor de aprobación.*) ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (*Aplausos sofocados.*)

En México, parece decir Usigli, la vida política se nutre de mitos, y los que mayor provecho sacan de los mitos son los arribistas sin escrúpulos que llegan al poder eliminando a cualquiera que pretenda hacer realidad los ideales revolucionarios. La Revolución es una máscara, y todo político un gesticulador que esgrime el mito de los mártires del pueblo. En el fondo, este poner de relieve teatralmente la naturaleza ficticia de la identidad humana está muy en consonancia con el teatro de Luigi Pirandello que tanto influyó a los coetáneos de Usigli. En *El gesticulador*, este juego teatral adquiere dimensiones mucho más complejas y, sin ignorar el nivel psicológico de la cuestión (las dudas de César Rubio, las distintas formas en que su familia lidia con la mentira), esta obra de teatro desenmascara la falsificación y la corrupción del México posrevolucionario (Fernández 865).

*Corona de sombra* se escribió en 1940, se publicó en 1943 y se estrenó en 1947. El tema histórico que trata es el del Imperio de Maximiliano de Habsburgo. Usigli presenta a un Maximiliano liberal y bienintencionado que sirve involuntariamente a los intereses de Napoleón III, de las facciones más reaccionarias de la política mexicana y a la ambición de su esposa. Paradójicamente, Benito Juárez nunca aparece en escena, pero sus ideales son plenamente compartidos por el emperador, cuya muerte es entendida como un sacrificio por la unidad de México, más importante para el protagonista que su propia vida.

La teatralización de esta lección de historia se consigue mediante el uso de sofisticados recursos dramáticos que indican estamos ante un dramaturgo alejado del realismo para el cual las rupturas estructurales no son un fin en sí mismas. Entre estos recursos se suelen señalar los *flashbacks*, más propios de la narrativa o del cine, que aquí se consiguen mediante el escenario múltiple, con espacios que representan distintos momentos de la historia. El período del imperio, en sí, está presentado como un recuerdo de una anciana y agonizante emperatriz Carlota, recuerdo provocado por la visita de un historiador mexicano que representa el México contemporáneo, capaz de perdonar a Maximiliano y aceptar su sacrificio. Otro recurso, más sutil pero no menos efectivo es el uso casi simbolista de la oposición entre luces y sombras durante toda la obra, que provoca efectos de reflejo y simetría muy de gusto del autor, como hemos visto también en *El gesticulador.*

# El nacimiento de los teatros nacionales. La 2ª vanguardia teatral

En términos generales, los años en torno a la Segunda Guerra Mundial supusieron un período de desarrollo económico y estabilidad en los países de la América hispana. Este hecho, unido a la progresiva integración de las masas populares a la vida social y al definitivo triunfo de las posturas nacionalistas, lleva a la proliferación instituciones culturales encargadas de crear y difundir una imagen oficial de la identidad de cada país y sus habitantes. El teatro sale especialmente beneficiado con su integración en el aparato institucional de las distintas repúblicas. Se podría decir que el teatro pasa a ser una cuestión de estado. Ante todo, el apoyo gubernamental permite la profesionalización de ese tipo de teatro que alberga ambiciones artísticas, que hasta entonces estaba recluido en el *amateurismo*. No solo se crean espacios e infraestructuras para la presentación de obras de autores nacionales (con la profesionalización de artistas y técnicos que esto conlleva, así como las labores de difusión), sino que se proporcionan medios para la formación de actores, directores y dramaturgos en escuelas de teatro, y se potencia la reflexión sobre este género con el establecimiento de cátedras universitarias.

Para el arte dramático, esta época es sin duda alguna la más importante de todo el siglo. La enorme cantidad de propuestas interesantes que surgen entre 1950 y 1970 no es comparable a ningún otro período y permite a la dramaturgia hispanoamericana, por fin, compartir el “banquete teatral de Occidente” (Olguín). Esta súbita incorporación del teatro hispanoamericano a la comunidad internacional se produce con esa peculiar hibridación de “sabor” local y vanguardia técnica que conocemos del *boom* de la novela hispanoamericana. Como en el caso de la novela, la oposición entre experimentalismo y localismo deja de tener sentido: los dramaturgos están tan en contacto con las últimas tendencias que las novedades más arriesgadas en la estructura dramática parecen surgir directamente de las particularidades regionales en las que se inscriben estas obras. Y es que, ¿es *El campo* (1967) de Griselda Gambaro un experimento de teatro del absurdo o es el absurdo la esencia de los regímenes totalitarios hispanoamericanos a los que se refiere la escritora argentina? ¿Tiene sentido hablar de cosmopolitismo al comentar la muy mexicana *Yo también hablo de la rosa* (1966), de Emilio Carballido, teniendo en cuenta únicamente la cantidad de recursos dramáticos que alejan esta pieza del realismo?

En su renovación formal, el teatro (hispanoamericano y occidental) del medio siglo se aprovecha de la efervescencia de la segunda vanguardia teatral, denominación con la que se conoce al conjunto de tendencias innovadoras que, a partir de los años 40, transformaron de manera mucho más profunda que las vanguardias históricas la escritura dramática. Para comprender cabalmente el teatro de la mitad del siglo XX es necesario conocer estas tendencias innovadoras particulares del teatro. Sin este conocimiento, se corre el riesgo de reducir la interpretación de estas piezas a cuestiones temáticas o de aplicar a textos teatrales criterios propios de la narrativa. Las tres grandes corrientes innovadoras que reestructuraron el arte dramático a mediados del siglo XX son el teatro épico, el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad.

El teatro épico es el conjunto de recursos dramáticos desarrollados y teorizados por el autor alemán Bertolt Brecht entre los años treinta y los años cincuenta. En su aspiración de convertir el teatro en una herramienta de cambio social, Brecht dedica sus esfuerzos a eliminar el efecto de identificación que el teatro tradicional (teatro aristotélico, lo llama él) produce en el espectador. Para Brecht, esta identificación con la vida de los personajes, que es la que produce la catarsis, conlleva una resignación ante las injusticias del sistema socioeconómico que rodea al espectador. Por esta razón, para proporcionar al público una imagen inesperada de su propia sociedad, trata de sustituir la estructura ilusionista que provoca identificación (tan propia de la cuarta pared realista) por efectos de extrañeza que permitan comprender de manera racional y no emotiva las estructuras socioeconómicas en las que vive el espectador. Algunos de los recursos utilizados para conseguir este efecto didáctico de extrañeza son: el diseño de una estructura épica de la acción (dividida en cuadros que no acumulan tensión) en lugar de la estructura dramática organizada en actos; el uso de un personaje narrador que establezca una mediación entre la acción y el público; el uso de canciones que interrumpan y comenten la acción; el uso de una forma de actuación (conocida como *gestus*) que subraye la separación entre el actor y su personaje; la distribución entre el público y/o proyección en escena de datos, estadísticas y otros materiales que permitan conocer el trasfondo real del problema que presenta la pieza. Por su carácter didáctico, el teatro de tipo brecthiano debería despertar preguntas en el público que lo obligasen a actuar con responsabilidad como ciudadano.

Según el principal estudioso del teatro del absurdo, Martin Esslin, las piezas de Beckett, Ionesco, Adamov y sus seguidores no son otra cosa que la teatralización de la filosofía existencialista. La imposibilidad de encontrarle un sentido a la vida no es tanto un tema de este teatro, sino que configura su estructura como obra dramática. La ausencia de trama, la desemantización del lenguaje, la ruptura de las leyes de la causalidad, la presencia inexplicada de objetos (*Las sillas* [1952] de Ionesco, *El cepillo de dientes* [1960] de Jorge Díaz) o los personajes sin psicología son algunos de los rasgos a los que nos referiremos cuando digamos que cierta obra presenta aspectos del teatro del absurdo.

El teatro de la crueldad es, en realidad, una concepción teatral que surgió mucho antes. En los años diez y veinte, el actor y dramaturgo francés Antonin Artaud había tratado de hacer renacer un tipo de teatro que, según él, había muerto con la aparición de la tradición occidental en la Grecia clásica. Sus ideas sobre el teatro, recogidas en el libro *El teatro y su doble*, comienzan a extenderse en los años 40. Artaud buscaba recuperar el carácter ritual del teatro, despojándolo, por una parte, de la carga de la ficción, y abriéndose, por otro lado, a transgredir las convenciones morales que amordazan al arte y le impiden realizar la profunda comunión con la vida que es su verdadera función. Esta comunión con las verdades ocultas de la comunidad es el fin último de este tipo de teatro, cuya crueldad radica, precisamente, en la confrontación con los peores y más irracionales fantasmas. En la literatura dramática podemos encontrar esta concepción reflejada en múltiples elementos que tienden a convertir la obra teatral en una ceremonia en la que los actores ocupan la función de oficiantes ante los espectadores - acólitos. Los movimientos en escena obedecen a una coreografía más que a la espontaneidad de comportamientos cotidianos. La palabra era el gran enemigo de Artaud, y encontraremos a menudo que la voz humana se utiliza más para crear efectos de ritmo o de intensidad que para transmitir significados. La repetición es un efecto destacado en este tipo de teatro: por una parte, la naturaleza de la ceremonia reside en su posible reiteración; por otra, la circularidad difumina cualquier capacidad mimética de la acción, acentuando su autorreferencialidad. El teatro de la crueldad tiene, además, una profunda conexión con el surrealismo, por lo que abundan las situaciones oníricas y la aparición de tabúes.

## México. La Generación del 50

El caso de México es ejemplar en lo que a la creación de instituciones teatrales estatales se refiere, y el tratarlo en primer lugar nos permitirá enlazar con lo estudiado en capítulo anterior. Dos circunstancias propician especialmente la fundación de instituciones teatrales: el llamado “milagro económico mexicano”, que significó un descomunal crecimiento del país, y la transición de los gobiernos militares revolucionarios a gobiernos civiles que surgían del aparato del PRI, el cual para los años cuarenta ya se superponía a todas las facetas de la vida social. El primero de estos presidentes civiles, Miguel Alemán, fundó en 1946 el INBA, al frente de cuya sección de teatro colocó a Salvador Novo (1904 – 1974), que era otro de los poetas de *Contemporáneos* y miembro de Teatro de Ulises y Teatro de Orientación, mientras que Rodolfo Usigli se ocupaba de la cátedra de escritura teatral en la UNAM. Además de compañía de teatro, el INBA contaba con una escuela de teatro. Del magisterio de Usigli y Novo surgió un portentoso grupo de dramaturgos y dramaturgas conocido como Generación del 50. Se trata de un grupo que proviene, en general, de fuera de la capital, pero estrenan allí y piensan México desde ella. Desarrollan su carrera de dramaturgos después de haber recibido una sólida formación para ello, con lo que se termina con la figura del autor teatral autodidacta. Dominan a la perfección las novedades de la escritura teatral, pero no les mueve un afán experimental. Reflejan las tensiones provocadas por el rápido desarrollo económico y la migración del campo a la ciudad, pero, por lo general, no les anima un espíritu reivindicativo o revolucionario. En la mayoría de los casos, sus carreras se desarrollan a lo largo de varias décadas, gozando de gran éxito y ejerciendo enorme influencia sobre las siguientes generaciones.

### Emilio Carballido

Emilio Carballido (1925 – 2008) “se encuentra entre los más prolíficos dramaturgos hispanoamericanos y ciertamente entre los más imaginativos y profundos” (Cypess 510). Visto a la distancia, es evidente que se trata de la figura más relevante de todo el grupo, pero no ha de pensarse que ejerciera labor de líder ni nada parecido. Ejerció una importante influencia en el mundo teatral, eso sí, desde su labor de pedagogo, antologador, y director de la revista *Tramoya*. Y, sobre todo, fue fundamental su producción artística: más de un centenar de obras de teatro, a las que hay que añadir guiones para cine, libretos para ópera y ballet, novelas y cuentos.

Ciñéndonos a su labor como dramaturgo para adultos (también escribió teatro para niños), la obra de Carballido se desarrolló durante seis décadas y abarca multitud de géneros. No parece útil, sin embargo, dividir su obra en etapas creativas, ya que su concepción del teatro se mantuvo invariable de principio a fin, y la diversidad e hibridación de recursos técnicos es una marca fundamental de su escritura lo mismo en los años cincuenta que en el siglo XXI. Para Carballido, el teatro es un medio para aceptar la diversidad del yo y evitar su petrificación en una identidad impuesta desde fuera o aceptada por un sujeto que se fuerza a ser lo que no es. Precisamente, se puede clasificar la obra de Emilio Carballido en función del enfoque se le da a la mencionada petrificación de la identidad.

Un extenso grupo de obras, entre las que están varias de las más exitosas entre el público, se enfoca en la cotidianidad de los personajes y los presenta aprovechando convenciones del realismo psicológico. Este planteamiento de lo cotidiano aparece, por ejemplo, en *Rosalba y los Llaveros* (1950), primer estreno del autor y obra que –junto a *Los signos del Zodíaco* (1950), de Sergio Magaña (1924 – 1990)- supone el comienzo de la Generación del 50. La familia que impone a un personaje joven su visión del mundo es también el esquema de éxitos estrenados mucho más tarde, con ambientaciones muy distintas y técnicas prácticamente opuestas. Así, mientras la mencionada *Rosalba y los Llaveros* era una comedia con una estructura de tensión creciente en tres actos con algunos toques de costumbrismo regionalista y otros de humor farsesco, *Escrito en el cuerpo de la noche* (1991), está dividida en cortos cuadros que, con un realismo sucio, dejan entrever una Ciudad de México anónima y peligrosa. Entremedias, una de las piezas más brillantes de Carballido, *Fotografía en la playa* (1978), presenta una particular estructura coral en la que los microdiálogos se suceden a ritmo frenético hasta el momento de la foto, en el que un peculiar efecto dramático parece extraer la acción del transcurrir temporal y el público oye las voces de los personajes como surgiendo de una foto que sostiene en sus manos:

*Los rostros de todos van tomando una expresión especial “para retrato”.*

PATRICIA: Mi día completo es mío, nadie me ordena tonterías.

ELSA: No llorar, no tener miedo. Hay música de baile.

VEVITA: Un espejo muy grande.

CELIA: Mi piel tersa y sin manchas, mi cuello lindo, como entonces...

ADOLFO: Ya pusieron mi nombre en la puerta de la oficina.

CHACHO: Les gusto a las mujeres, caigo bien, puedo ser lo que quiera.

AGUSTÍN: Me acuerdo de esos ensueños tontos, de juventud, y no me duelen.

VEVA: Tener algo.

ABUELA: Recordar […]

JORGE: Después de lo de Nelly [...] yo seguí trabajando. [...] Mis planes se cumplían. Empezaban a verse un poquito vacíos, un poco tristes. Pero ya no había más. [...] Fue cuando vino mi accidente. Iba en motocicleta, no sentí nada, ni me di cuenta casi: volví la cara, se me venía algo encima. Y, de repente, yo ya no estaba aquí.

Lo que tienen en común estas tres obras de planteamiento tan diverso, y otras como *La danza que suena la tortuga* (1955) o *Un vals sin fin por el planeta* (1970), es la presentación de una cotidianidad familiar que, de pronto, gracias a algún efecto teatral, adquiere una perspectiva nueva que permite al personaje protagonista aceptar aspectos de su identidad que estaba reprimiendo.

Esta faceta de teatro de la cotidianidad presenta una interesante variante que se centra en el mundo de la mujer. *Orinoco* (1982) y *Rosa de dos aromas* (1986) son obras excepcionales por presentar la sororidad de las protagonistas como liberación de la mujer y por hacerlo con una combinación excepcionalmente lograda de diálogos realistas y elementos teatralizadores.

Una segunda faceta del teatro de Carballido es aquella en la que el sujeto mutilado no es un individuo, sino una comunidad o, mejor dicho, el pueblo. Carballido y Luisa Josefina Hernández (1928) introdujeron el teatro brechtiano en México (*Los pastores de la ciudad,* 1959), y Carballido es autor de algunas de las piezas más marcadamente didácticas del repertorio hispanoamericano, como *Un pequeño día de ira* (Premio Casa de las Américas, 1962) o *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1964), de estructura muy similar a las *Historias para ser contadas* del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún (ver más abajo). Estas son obras que se podrían definir como “académicamente” épicas en su forma, y denuncian los abusos de la oligarquía industrial y la hipocresía de la burocracia estatal. Carballido continúa escribiendo en las décadas siguientes teatro comprometido, pero en *Acapulco, los lunes* (1969) y *Ceremonia en el templo del tigre* (1983) los recursos brechtianos no son tan preponderantes, y en ellas, el origen de las injusticas que sufre el pueblo es el imperialismo norteamericano. Finalmente, en las últimas décadas, la crítica social de Carballido había abandonado el planteamiento de la lucha de clases y el del antiimperialismo para centrarse en la denuncia de la posición de la mujer en la sociedad, en piezas de ambientación histórica como *Engaño colorido con títeres* (1995, sobre Sor Juana Inés de la Cruz), *La prisionera* (1995, ambientada en la época de las dictaduras militares de los años treinta) o *Vicente y Ramona* (2002, durante la Revolución).

En obras como *Homenaje a Hidalgo* (1960), *Almanaque de Juárez* (1968), *José Guadalupe* (1976), *Tiempo de ladrones* (1983) o *Querétaro imperial* (1995), Carballido teatraliza mitos y ambientes de la historia mexicana, centrándose principalmente en el período del Imperio y la Reforma, para ofrecer a la comunidad una visión de sí misma inmersa en la historia, como parte creadora de historia. El marcado carácter espectacular de estas piezas, más cercanas a un ballet (*Homenaje a Hidalgo*) o a una revista (*José Guadalupe*), señala inequívocamente el proceso de re-presentación que supone cualquier interpretación del pasado histórico, al tiempo que otorga un valor primordial en dicho proceso a la imaginación artística.

Hay un tercer y último grupo de obras de Carballido, que también alcanzó enorme popularidad, sobre todo entre la crítica universitaria extranjera. Se trata de obras en las que el apego a lo cotidiano o a lo histórico es menor o incluso nulo, y tanto la presencia de la fantasía y como la hibridación de géneros provocaron la adscripción un tanto forzada de estas obras al realismo mágico por parte de algunos estudiosos. *La hebra de oro* (1955) fue la primera de estas obras que incluían momentos oníricos sobre un fino diálogo localista, como también *El día que se soltaron los leones* (1959) o *Zorros chinos* (2000). En otros casos, el desafío a las convenciones se produce al reescribir mitos griegos, como *Medusa* (1958) o *Teseo* (1962), o al servirse de esquemas del teatro barroco español en un contexto completamente distinto en *El relojero de Córdoba* (1960) o *Te juro, Juana, que tengo ganas* (1965). En realidad, si estas obras no son cotidianas ni sociales tampoco son teatro fantástico. Lo que este teatro plantea es una dimensión universal y existencial del recurrente problema de la mutilación de la diversidad de identidades. Además, en mayor o menor medida, estas piezas desarrollan un espíritu ceremonial con el que trascienden el argumento y alcanzan un significado profundo y misterioso.

Es necesario dedicar todavía un párrafo al texto más veces publicado, antologado y discutido de Emilio Carballido: *Yo también hablo de la rosa* (1965). La obra concluye con una suerte de baile ritual en el que todos los implicados participan en una ceremonia irracional que pone fin a la obra dando comienzo “a la vida”, a una vida liberada gracias de prejuicios gracias al teatro:

(*El baile se vuelve ahora una especie de cadena algo solemne, todos pasan de mano en mano, combinándose con precisión y complejidad.*)

Maximino.- Y ahora todos…

Toña.- en las manos de todos…

Polo.- vamos a oír latir…

Toña.- largamente…

Maximino.- el misterio…

Intermediaria.- de nuestros propios corazones…

(*Siguen la danza, la cadena. La luz ha ido aumentando progresivamente como latidos, hasta alcanzar la máxima intensidad.)*

TELÓN

Un aspecto peculiar de *Yo también hablo de la rosa* es la fluidez con la que se suceden y combinan los planteamientos teatrales. Un primer episodio, presentado de manera prácticamente costumbrista, es recreado después con el “filtro” de narradores brechtianos a través de los cuales Carballido parodia el marxismo y el psicoanálisis, tendencias dominantes en la cultura de época. Más adelante, la interpretación del suceso inicial se ofrece como un programa de televisión, en el que se pide expresamente la opinión del público. En definitiva, *Yo también hablo de la rosa* ridiculiza con un fascinante despliegue teatral la necesidad de reducir la compleja realidad a interpretaciones parciales y convierte el arte dramático en el medio ideal para celebrar la diversidad de la vida.

### Otros autores

La nómina de autores que pusieron el pie el teatro nacional mexicano durante las décadas milagrosas de 1950 y 1960 es muy extensa, y no se les podrá hacer justicia en este breve repaso. Baste con suscitar la imagen de la efervescencia creativa de esta época y la versatilidad y riqueza de los planteamientos.

Elena Garro (1916 – 1998) no fue una de las autoras más prolíficas, pero su obra mantiene el interés hasta la actualidad por su singular perfección constructiva (Bellini 660) y por la representación de los “problemas de las mujeres en la sociedad patriarcal” (Cypess 512). Los textos *La mudanza* (1959), *Un hogar sólido* (1958)*, La señora en su balcón* (1963) o *Felipe Ángeles* (1967)están entre los más brillantes del teatro mexicano del siglo XX. Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) abandonó a mediados de los años 60 el mundo del teatro y trasladó su humor negro y su sátira inteligente a la narrativa. Sin embargo, obras como *Susana y los jóvenes* (1954) o *Clotilde en su casa* (1955) lo convertían en uno de los autores más prometedores de la generación (sustituyó a Rodolfo Usigli en la cátedra de literatura dramática). *El atentado* (1964), su visión brechtiana y humorística de los orígenes del PRI, sigue siendo representada y estudiada con frecuencia. La ya mencionada Luisa Josefina Hernández comenzó con *Aguardiente de caña* (1951) sus finos estudios de los “conflictos domésticos y cotidianos” (Fernández 876), que continuaron en *Botica modelo* (1953), *Los frutos caídos* (1956) y *La calle de la gran ocasión*  (1962). Su característica “sobriedad expresiva” (Fernández 876) hace que se mencione a menudo la huella de Anton Chéjov en su escritura (Ita 74). La maestría en la construcción de las obras la convirtieron en una de las principales pedagogas de las siguientes décadas, ocupando la cátedra de escritura dramática tras Ibargüengoitia. Otros autores que formaron parte de aquel creativo grupo de jóvenes son Luis G. Basurto (1918 – 1990): *Cada quien su vida* (1957) *Los reyes del mundo* (auto sacramental, 1959); Sergio Magaña, que pasa del “análisis naturalista de los humildes” de Ciudad de México en *Los signos del Zodíaco*, a la tragedia clásica en *Moctezuma II* (1953) (Fernández 877); Hugo Argüelles (1932 – 2003), autor de clima esperpéntico, humor negro y presencia de elementos mágicos (Oviedo 275) en *Los cuervos están de luto* (1958), *El tejedor de milagros* (1961), *La galería del silencio* (1967) y *La ronda de la hechizada* (1967). Muchos años después escribió la desasosegante *Los gallos salvajes* (1986), con el tema central de una relación homosexual e incestuosa entre padre e hijo sobre el trasfondo de un enfrentamiento campo / ciudad. Héctor Azar (1930 – 2000) consiguió en *Olímpica* e *Inmaculada* (ambas de 1972) una “síntesis curiosa de vanguardia y teatro de enredo tradicional con elementos poéticos o grotescos” (Oviedo 275). Son piezas que transmiten la angustia de una ciudad que crece sin sentido ni control. Maruxa Vilalta (1932 – 2014), española de origen pero acogida en México desde 1939, es autora de obras comprometidas como *El 9* (1966), *Cuestión de narices* (1967), *Un país feliz* (1964) y *Esta noche juntos amándote tanto* (1970).

Para terminar, es necesario mencionar a Carlos Solórzano (1919 – 2011), guatemalteco que ejerció toda su vida teatral en México. Solórzano es una de las figuras más importantes del teatro hispanoamericano de este período por su labor como estudioso y antologador. Como primer historiador del teatro hispanoamericano contemporáneo, Solórzano es en buena medida artífice del carácter continental que adquiere la dramaturgia de este período, así como del interés que despertó el teatro hispanoamericano fuera del continente. *Doña Beatriz la sin ventura* (1952), *El hechicero* (1954), *El crucificado* (1958) y *Los fantoches* (1958) son algunas de sus obras, en las que suelen intervenir elementos mágicos, fantásticos y populares (Oviedo 274). El texto más importante de Solórzano, sin embargo, es *Las manos de Dios* (1956), “que usa la forma del auto sacramental para presentar su visión humanista de la redención” (Oviedo 274). Los personajes son símbolos, tal y como ha explicado Bravo Elizondo (116): Beatriz es la Rebelión, el Demonio es la Razón, la prostituta es el Libre Albedrío, la Gente del Pueblo representan la Sumisión, el Cura el Dogmatismo, y el Carcelero la Opresión, todo ello en una tierra dominada por un Amo que nunca aparece y representa a Dios. Aunque la rebelión de Beatriz fracasa, el mensaje esperanzador del final de la pieza promete que el Diablo volverá a tentar a la humanidad con sus argumentos.

## Argentina

Aunque a veces se habla de una Generación del 60, en Argentina no existe un grupo de autores tan unido como lo fue la Generación del 50 en México, que estudiaron juntos y colaboraron a lo largo de décadas. Sin embargo, en las fechas posteriores a la Segunda Guerra Mundial surgen multitud de nuevos talentos de jóvenes en torno al Teatro del Pueblo y las demás iniciativas que constituyen lo que se conoce como teatro independiente argentino.

### Griselda Gambaro

Con la perspectiva que otorga el tiempo, la figura más destacada de entre todas las que surgieron entonces es Griselda Gambaro (1928). En los años 60, su teatro supuso un cambio radical en una escena en la que primaba la estética neorrealista. Sus piezas de este período se suelen citar como ejemplos cumbre del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo en toda Hispanoamérica. El teatro de Gambaro comparte con la estética del teatro del absurdo la marcada abstracción de la atmósfera, creando la sensación de que la acción no se sitúa en ningún lugar concreto. Lo que fascina en los dramas de esta autora es que, a pesar de la abstracción, a pesar de que los personajes carecen de una psicología y, desde luego, su habla carece de modismos regionales, los eventos y conflictos que se suceden en la escena remiten al proceso histórico-político de Argentina. Los horrores de las dictaduras –e incluso la terrible premonición de la Guerra Sucia- están representados en el teatro de Gambaro, pero de manera simbólica, no naturalista. Más que un comentario de la situación de su país, el espectador se encuentra con una “homologación climática” entre lo que presencia y lo que vive. (Oviedo 261)

Como su contemporáneo Harold Pinter, Griselda Gambaro utiliza con maestría los recursos del teatro del absurdo para crear metáforas de la ominosa situación política. Las obras apenas desarrollan el argumento, de manera que la situación de partida, que nunca termina de cambiar, acumula una tensión que llega a ser intolerable. Muchas veces, la tensión aparece físicamente objetivada, como el hombre inmovilizado de *El desatino* (1965) o la inquebrantable unión que encadena a los hermanos en *Los siameses* (1967). En este sentido, con su “lenguaje no retórico dominado por gestos y movimientos junto a su manipulación del espacio del escenario” (Cypess 517), el teatro de Gambaro (como el de Pinter) es un ejemplo de cómo el valor artístico de un texto dramático no equivale únicamente a su aspecto literario, puesto que es la dimensión escénica de estas obras –detectable y analizable en los textos, eso sí- donde reside su efecto estético.

Gambaro explora en sus piezas la dicotomía opresor / oprimido. Este tema es tanto más desasosegante cuanto que el esquema torturador / torturado aparece a menudo disimulado en la vida diaria, y el dominador es dibujado como un ser benevolente unido por vínculos familiares o amistosos a su víctima, la cual muestra una incomprensible pasividad (Oviedo 262). Para Taylor, *Los siameses*, por ejemplo, examina tanto “la necesidad de fratricidio como su proceso” (1989, 11). Otro ejemplo de esto es *Las paredes* (1966), en donde la sumisión abyecta de la víctima, la hace casi cómplice. La obra más célebre de este grupo es *El campo* (1968). El título se refiere a un campo de concentración indefinido, en el que las víctimas son sometidas mediante el terror y la violencia. Lo fascinante de la pieza, sin embargo, es su enorme ambigüedad. Al carecer de referentes concretos, al estar enfrentado a contradicciones entre las actitudes de los personajes y las situaciones en que se encuentran, el espectador no alcanza a entender lo que sucede, si bien la sensación de que algo ominoso se oculta es continua (Oviedo 262). *El campo,* además, establece una reveladora relación entre la violencia de Estado y la violencia machista (Franco 373), por la utilización sexual que los carceleros hacen del personaje de Emma.

Durante la dictadura conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976 – 1983), Gambaro trató de evitar la censura y las represalias escribiendo obras de carácter histórico que establecían paralelismos innegables con la situación contemporánea. En la primera edición del festival Teatro Abierto (ver más abajo), Gambaro presenta *Decir sí* (1981), en la que el cliente, en su inexplicable sumisión, afeita al barbero, aunque este no se lo pide, ni siquiera habla. Otras metáforas desconcertantes de esta época son *La malasangre* (1982), sobre la familia del dictador Juan Manuel de Rosas y *Del sol naciente* (1984), ambientada en Japón.

### Otros autores

En la época, sin embargo, el dramaturgo más célebre de Argentina, con enorme impacto en toda Hispanoamérica, era Osvaldo Dragún (1929 - 1999), actor, director, adaptador y finalmente dramaturgo, cuya carrera como escritor comenzó en el Teatro Independiente Fray Mocho. Su primera obra, *La peste viene de Melos* (1956), muestra una preocupación política que sería característica de varios de sus textos. En este caso, con forma de tragedia y situada en la Grecia clásica, critica la ocupación norteamericana de Guatemala. También *Túpac Amarú*  (1957) tiene una evidente carga social y antiimperialista. En los años sesenta estrenó otras dos obras comprometidas que alcanzaron gran difusión en todo el continente, *Heroica de Buenos Aires* (1966) –la *Madre Coraje* argentina (Cypess 517)- y *El amasijo* (1968), que utiliza técnicas de metateatro para atacar la idea romántica y burguesa del amor.

Sin embargo, la obra más célebre de Dragún, múltiples veces puesta en escena por todo el continente incluso hoy en día, antologada y traducida, es *Historias para ser contadas* (1957). Se trata de cuatro *sketches* de carácter casi circense representados por cuatro actores que dialogan continuamente con el público, incluso mientras se cambian de vestuario o preparan la mínima escenografía. La teatralidad del conjunto es soberbia y el efecto consigue, sin la menor solemnidad, tejer una densa red de referencias entre la copresencia de actores y público, las resonancias retrospectivas de la narración y la inmediatez de las escenas dramáticas. Las cuatro historias muestran la influencia del sainete criollo y del grotesco en su humorística representación de la lucha por el pan.

En 1981, en plena Guerra Sucia, Osvaldo Dragún y un grupo de personas el ámbito teatral y de fuera de él (entre ellos, el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel y Ernesto Sabato) impulsó el festival Teatro Abierto, que pretendía ejercer una resistencia desde el ámbito cultural a la violencia y el terror de la dictadura militar.

Agustín Cuzzani (1924 – 1987), estrenó en esta época una serie de “farsátiras”, como *El centro forward murió al amanecer* (1955), *Los indios estaban cabreros* (1958) o *Sempronio* (1962), que mezclan humor negro y rasgos absurdos (Oviedo 264) y obtuvieron también un gran éxito. En Sempronio, por ejemplo, el jubilado que da nombre a la pieza descubre que es radioactivo y es capaz de generar energía, momento a partir del cual todas las instituciones tratan de aprovecharse de él y Sempronio deja de ser percibido como humano. El humor negro, herencia sin duda del grotesco criollo, reina también en *La nona* (1976), de Roberto Cossa (1934). La abuela a la que hace referencia el título es una carga para una familia obrera, puesto que goza de salud inquebrantable y apetito voraz. Pero, de la misma manera, se convierte en una solución, puesto que acaba devorando a todos los demás miembros de la familia. El autor “hace un retrato de la vida nacional […] con sus mitos y desilusiones”. (Oviedo 423)

## Chile

Aunque en esta época se mantiene la importante actividad de las compañías universitarias que se consignó en el capítulo anterior, una de las principales figuras del teatro chileno de posguerra, Jorge Díaz (1930 – 2007), se formó en ICTUS, grupo de teatro amateur –primero- y profesional –más adelante- de Santiago que se convirtió en sinónimo de teatro experimental. La obra *El cepillo de dientes* de Díaz fue estrenada en 1961 en Santiago, pero la versión definitiva es la que se estrenó en Madrid, España, en 1966, con dos actos en vez de uno y el subtítulo de *Náufragos en el parque de atracciones.* Esta pieza es considerada “paradigma del modo absurdista en Hispanoamérica por su estructura cíclica, diálogo irracional, sus personajes genéricos llamados “Él” y “Ella”, el interés temático por la alienación y la incomunicación, así como por su humor grotesco y violencia gratuita” (Cypess 518). Con sus múltiples simetrías y la presencia de objetos que se resisten a ser interpretados, la pieza remite paródicamente a la comedia romántica y usa recursos del lenguaje de la publicidad televisiva para resaltar la distancia que separa a los protagonistas entre sí, encerrados como están en un juego de rituales sin sentido que sustituyen y a la vez impiden la verdadera comunicación. Muchos de los rasgos del teatro del absurdo continuaron en otras obras posteriores de Díaz, como *Réquiem por un girasol* (1961) y *El lugar donde mueren los dinosaurios* (1963), sátira de la hipocresía de la caridad bienintencionada. Además, el autor trató de otorgarle una voz a los subalternos en *Topografía de un desnudo*, estrenada en La Habana en 1966, donde refleja una masacre de obreros brasileños. Sin encasillarse en ningún género, Díaz volvió a la experimentación más vanguardista con *La orgástula* (1970), y más adelante construiría el drama documental *Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)* (1984).

Egon Wolff (1926 – 2006) es autor de dos de las piezas más estudiadas del teatro hispanoamericano de este período. *Los invasores* (1963) es una obra teatral que ha sido comparada con la novela *Coronación* (1957) de José Donoso por el retrato claustrofóbico de la clase burguesa chilena en decadencia. En el caso del texto dramático, la acción consiste en cómo la mansión de un rico industrial es paulatinamente invadida por gente “del otro lado del río”. La principal virtud de la obra es la ambigüedad, que impide saber con certeza si lo que se está presenciando es un sueño, una premonición, una revuelta popular descontrolada o la implantación de un nuevo sistema sociopolítico. La ambigüedad atañe también a las premisas ideológicas de la pieza (Franco 377): el comportamiento de los dueños de la casa denota tanto miedo como sentimiento de culpa, e incluso se muestra una cierta actitud revolucionaria “a la moda” por parte de uno de los hijos; además, el desarrollo de la acción destruye “toda una concepción del mundo asociada a la riqueza, sustituyéndola a ojos de los espectadores por la cultura de los invasores, incapaces de ofrecer una alternativa esperanzadora”. (Fernández 879) *Flores de papel* (1968) aborda el mismo tema, pero la condensación dramática derivada de reducir el conflicto a dos personajes emparenta la pieza (aparentemente realista) con los efectos del teatro de la crueldad y, en general, es una pieza más equilibrada e intensa. El teatro de Wolff sigue impresionándonos hoy en día por la forma en que alude con eficacia y sin optimismo al proceso que vivía la sociedad chilena, compartido por toda Hispanoamérica, convulsionada por las esperanzas de la Revolución Cubana. (Fernández 879)

Junto al teatro eminentemente intelectual y culto de Díaz y Wolff, otros autores buscaban realizar glosas teatrales de su época sirviéndose de fuentes más populares. Tanto Luis Alberto Heiremans (1928 – 1964) como Isidora Aguirre (1919 – 2011) incorporan en su teatro motivos de la cultura popular que se revalorizan en la crítica teatral contemporánea. Del primero, su trilogía *Versos de ciego* (1960), *El abanderado* (1961) y *El tony chico* (1964) son una estilización de la realidad que combina un planteamiento de auto sacramental con técnicas del teatro épico y huellas del autor francés Jean Anouilh (Fernández 879). Aguirre también trató de presentar ante la clase media el conflicto de los oprimidos en obras como *Los papeleros* (1963) o *Los que van quedando en el camino* (1969). Sin embargo, *La pérgola de las flores* (1960), una obra musical de ambientación popular, es la pieza que se considera fundadora de una faceta peculiar del teatro chileno, la que se centra en las formas de vida y manifestaciones de culturales no cultas.

## Cuba

El desarrollo del teatro cubano de este período está determinado, lógicamente, por el comienzo de la Revolución. La proliferación de instituciones estatales dedicadas a la creación y difusión del teatro es un fenómeno característico de estos años en todo el continente, pero en Cuba se dio de manera más abrupta y extensa que en cualquier otro país: en los primeros años de la Revolución se fundaron multitud de escuelas y compañías, incluida una Compañía Nacional de Guiñol, se recibió la visita de autores y directores internacionales, y se crearon el premio Casa de las Américas de teatro y el Festival de Teatro Latinoamericano en 1961, que contribuyeron a acentuar la dimensión continental (y revolucionaria) de la renovación teatral que se estaba produciendo en tantos países. Sin embargo, la Revolución “al comienzo produce y apoya un verdadero renacimiento del género", pero “luego limita o censura” la creación artística que considera contrarrevolucionaria. (Oviedo 271)

En cualquier caso, la renovación de la literatura dramática había comenzado en Cuba antes del decisivo año de 1959. Virgilio Piñera (1912 – 1979) había escrito ya en los años 40 piezas que prefiguraban el teatro del absurdo, con mezcla de grotesco y profunda angustia existencial: *Electra Garrigó* (1948), *Falsa alarma* (1949) y *Jesús* (1950). *Electra Garrigó*  es la primera gran obra moderna en Cuba, en la cual Piñera “rebaja el mito [griego] hasta la vulgaridad cotidiana” del choteo cubano (Fernández 878). En los años siguientes, Piñera cultiva un realismo simbólico que le sirve para criticar la Cuba prerrevolucionaria, como en *El flaco y el gordo* (1959), *El filántropo* (1960) y *Aire frío* (1962). En esta última, por ejemplo, el ventilador que la protagonista desea para limpiar el aire es una clara alusión a la necesidad de limpiar de podredumbre la sociedad cubana (Cypess 516). En 1967 Piñera escribe su pieza más marcadamente absurdista, *Dos viejos pánicos* (1967). Muchos elementos de esta pieza recuerdan a *Esperando a Godot* de Beckett: desde la presencia de dos protagonistas (Tota y Tabo), que mantienen un diálogo que oscila entre lo agresivo y lo cómico sin llegar a ninguna parte, hasta la ausencia de referencias a cualquier lugar o tiempo específicos. La obra se interpretó como una visión pesimista de la Revolución, y Piñera fue represaliado. En las siguientes décadas, Piñera escribió un teatro anticastrista, que, por supuesto, no pudo estrenar. (Oviedo 105)

José Triana (1933- 2018) fue discípulo de Virgilio Piñera, y su teatro desarrolla algunos de los motivos y estrategias de aquel. Así, *Medea en el espejo* (1960) es una aguda cubanización del mito griego, mientras que *La noche de los asesinos* (1965) explota los recursos del teatro del absurdo, pero con un planteamiento exorcizador propio del teatro de la crueldad. Se trata de una de las obras hispanoamericanas más traducida y representada por todo el mundo. La obra se presenta como una ceremonia que se repite todas las noches, en la cual tres jóvenes –Lalo, Beba y Cuca- planean, ejecutan y juzgan –en escena y en su imaginación (Oviedo 271)- el asesinato de sus padres, para lo cual se desdobla cada uno de ellos en personajes múltiples (vecinos, policías, padres, juez…). El planteamiento coincide con el de *Las criadas*, de Jean Genet, pero *La noche de los asesinos* añade el motivo del conflicto intergeneracional y, en un nivel más profundo, muestra unos “seres prisioneros de las limitaciones de su propia naturaleza, e incapaces de aceptar la libertad sin la culpa.” (Franco 379) A pesar de ganar del premio Casa de las Américas con esta obra y del éxito internacional obtenido, *La noche de los asesinos* también fue acusada de contrarrevolucionaria, y José Triana no pudo seguir estrenando con normalidad, y acabó por exiliarse de la isla.

Algo similar le sucedió a otro importante dramaturgo cubano del período, Antón Arrufat (1935). Tras conseguir el reconocimiento con obras experimentales, en 1968 escribió la compleja y valiente *Los siete contra Tebas*. En ella, con el trasfondo –una vez más- del mito griego y en verso, Arrufat compone una alegoría del exilio y de los límites del poder, incluso del poder que defiende una causa justa. La obra se consideró contrarrevolucionaria y se encontró un ataque a Fidel Castro en el personaje de Eteocles, por lo que el autor se vio apartado por completo de la actividad teatral. Ni siquiera se libró de la censura Abelardo Estorino (1925 – 2013), que en obras como *El robo del cochino* (1961) seguía las consignas del arte para la Revolución señalando en sus obras los “factores capaces de entorpecer el desarrollo del socialismo” (Fernández 878).

## Venezuela

Al igual que Cuba, Venezuela también contó con una figura modernizadora que precedió al boom de las innovaciones formales: César Rengifo (1915- 1980). Este prolífico autor fue básicamente un realista social que indagaba en el pasado nacional desde la perspectiva de los oprimidos y desheredados (Fernández 873). Una de sus mejores obras es *Lo que queda de la tempestad* (1961), que trata un asunto histórico de 1865 con recursos muy imaginativos. Mientras las mujeres de un pueblo buscan a los hombres desaparecidos durante una revuelta, uno de ellos trata de encontrar la verdad sobre la traición con que los militares acabaron con los ideales del pueblo cuando este estaba a punto de destruir a los oligarcas. Las resonancias en la época en que se estrenó la pieza son evidentes. Formalmente, es interesante el uso de *flashbacks* para representar los recuerdos traumáticos de la gente del pueblo, pero que no llegan a aclarar el misterio.

En 1967 se funda el Nuevo Grupo, asociando a diversos artistas en torno a la figura de tres jóvenes dramaturgos que llevaban algunos años ya activos: Isaac Chocrón (1932 – 2011), José Ignacio Cabrujas (1937 – 1995) y Román Chalbaud (1937). En un panorama teatral bastante estéril, este grupo, que mantuvo su actividad hasta 1987, supuso un constante esfuerzo de actualización y calidad teatrales (Fernández 881).

Para Isaac Chocrón (1932 – 2011), el gran tema es la familia en una sociedad incapaz de permitir la realización del individuo (Oviedo 270). Si bien sus primeras piezas (*Animales feroces,* 1963) representaban de manera realista aspectos de la vida venezolana (y despertaban rechazo por ello), a partir de 1966 sus piezas adquieren un carácter autorreferencial acorde con las innovaciones del teatro occidental, especialmente las del teatro del absurdo y el de la crueldad. En *Asia y Lejano Oriente* (1966) los personajes carecen de psicología, e incluso en *Tric-Trac* (1967), los actores aparecen simplemente numerados y adoptan sus personajes delante del público. Gracias esto, y a la práctica ausencia de decorados, el ritmo de la pieza es altamente fluido, a pesar de que el argumento sea inexistente. En décadas siguientes tuvo otros estrenos dignos de mención, como los angustiosos dramas filosóficos *El acompañante* (1977) y *Mesopotamia* (1980).

Román Chalbaud destaca por su interés en los ambientes marginales urbanos, y por su dura crítica del papel de la Iglesia en la sociedad venezolana (Fernández 881), como se puede ver en sus obras más estudiadas: *Sagrado y obsceno* (1961) y *Los ángeles terribles* (1967). Ambas piezas tocan temas locales, pero gracias al simbolismo y la autorreferencia, es fácil interpretarlas en términos universales. De esta manera, *Los ángeles terribles* se desarrolla en una especie de habitación-templo en la que la cama funge como altar y una miríada de muñecas como fieles. El oficiante es Zacarías, una especie de sumo sacerdote de la marginación urbana. La última escena no es sino un ritual donde se descubren los juegos que ataban a los personajes entre sí. Tras el ritual, todo comienza de nuevo.

## Otros países

No en todos los países se establecieron grupos o tendencias dramáticas renovadoras tan prolíficas como en México, Argentina, Chile, Cuba o Venezuela. Sin embargo, el interés por las nuevas formas teatrales aparece incluso en autores más o menos aislados en diversos países de Hispanoamérica. Así, gracias a la importante antología de Carlos Solórzano, autores de otros países se integran a la nueva ola de renovación teatral de los años 60. No disponemos aquí de espacio más que para mencionarlos: el novelista y cineasta ecuatoriano Demeterio Aguilera Malta (1909 – 1981), con su pieza de resonancias realmaravillosas *El tigre* (1955); la existencialista *Funeral Home* (1958) del diplomático y periodista salvadoreño Walter Béneke (1928 – 1980); Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua 1912 – 2002) fue prolífico poeta y ensayista, y para teatro escribió un “drama juglaresco” (Solórzano 181) sobre la relación de los campesinos con los vaivenes políticos de su país: *Por los caminos van los campesinos…* (1957); el panameño José de Jesús Martínez (1929 – 1991), asesor del dictador Omar Torrijos, es autor de varias obras de teatro premiadas, entre ellas la metafísica crítica de la religión *Juicio final* (1962); Franklin Domínguez (1931), dominicano, es un prolífico autor teatral, y su monólogo *El último instante* (1958) demuestra una maestría dramática excepcional al recrear multitud de personajes en las palabras de la protagonista Noemí; el carácter polifacético del uruguayo Mario Benedetti (1920 – 2009) viene demostrado por el hecho de que también es uno de los principales autores teatrales de su país en este período, con textos marcadamente autorreferenciales como *Ida y vuelta* (1958), monólogo de un Autor teatral; Sebastián Salazar Bondy (1924 – 1965), autor de la conocida novela *Lima la horrible* (1964), fue también el mejor autor teatral de su época, como demuestra la hilarante “comedia brechtiana” *El fabricante de deudas* (1962), que critica la vaciedad de ciertas formas de vida del naciente consumismo.

En Puerto Rico, René Marqués (1919 – 1979) enlaza con la actividad de los grupos experimentales expuestos en el capítulo anterior y sobresale por la valentía y destreza compositiva con la que sus obras comentan la situación política en la isla. *Los soles truncos* (1958) tiene reminiscencias chejovianas por la connotación de la casa en ruinas como símbolo de las ruinas de la cultura hispana arrasada por la condición de estado asociado de la isla. La oposición dentro/penumbra/pasado frente a fuera/luz/presente da una gran fuerza a la reflexión. *La muerte no entrará en palacio* (1957) es una alegoría política. Se trata de una obra de dimensiones grandiosas, casi de tragedia griega u ópera, en cuya construcción destaca el uso de los efectos de luz y sonido. El presidente de una isla ficticia se desentiende de las necesidades de su pueblo y entrega el país al vecino del Norte, pese a la oposición de los que le rodean, lo cual le condena a cumplir su destino y morir a manos de su propia hija.

El colombiano Enrique Buenaventura (1925 – 2003) se convierte una de las figuras más importantes en el teatro hispanoamericano del período siguiente con la fundación del Teatro Experimental de Cali y la labor teórica que lo acompaña (ver más abajo). Además, como dramaturgo es autor de algunos de los textos más interesantes del período de formación de los teatro nacionales. El tema fundamental de toda su creación es la violencia, mal endémico de la sociedad colombiana (Oviedo 269). Antes de la fundación del TEC, Buenaventura estrenó *A la diestra de Dios Padre* (1958), una mojiganga basada en un cuento popular y compuesta con una estética farsesca sobre estructuras de teatro épico. Jesucristo desciende a la Tierra para poner a prueba al campesino Peralta, y le concede tres deseos. Con picardía y sagacidad, Peralta pone patas arriba el Cielo, la Tierra y el Infierno para salvar almas, burlando a todas las fuerzas sobrenaturales. *Un réquiem por el padre Las Casas* (1963) y *Crónica* (1989) son teatro histórico que presenta la historia de Hispanoamérica como una lucha entre opresores y oprimidos. Como hace notar Villegas (166), Buenaventura no les da aquí la voz a los indígenas (los oprimidos en ambas piezas), sino que se hace pasar por ellos. La otra gran obra dramática de Buenaventura es *Los papeles del infierno*, un conjunto de piezas breves en un acto que ha ido teniendo distintas versiones a lo largo de los años. “La maestra” (1968), una de las primeras, destaca por el intenso clima de violencia e injusticia, presente en el monólogo de la Maestra desde la primera réplica, que anuncia que está muerta. La colección siguió creciendo hasta el fin de los días de Buenaventura, y la última de las piezas, “La huella”, se estrenó en 2004.

# Décadas convulsas. Teatro de creación colectiva.

Las décadas de los setenta y ochenta son de una agitación política extrema incluso para las repúblicas hispanoamericanas, que prácticamente no habían conocido la estabilidad en sus 150 años de existencia. La razón probablemente sea que, a raíz de la Revolución Cubana, América Latina adquiere un relieve fundamental desde el punto de vista geopolítico al convertirse en campo de batalla ineludible en una Guerra Fría que no admitía la posibilidad de que esta región no se alienara con alguno de los dos bandos contendientes. Por todo el continente se intenta reproducir el ideal de justicia e igualdad que parece haberse alcanzado en Cuba tras la victoria de Fidel Castro y el Che Guevara en 1959 y tras el triunfo en Nicaragua del Frente Sandinista en 1979. Se multiplican los movimientos armados (desde las FARC hasta Sendero Luminoso) y la represión (desde el golpe de estado en Chile hasta el genocidio maya), en un proceso de creciente militancia que provoca que cualquier acto público, incluido –o sobre todo- el teatro, está abocado a tomar partido en la lucha a favor o en contra de la revolución.

Por lo que respecta al arte dramático, estas décadas son también particularmente convulsas en el mundo entero, y casi fatídicas en América Latina. Se llega a hablar de la decadencia irreversible de este género literario, e incluso de su posible desaparición. En las historias de la literatura dramática de los distintos países hispanoamericanos se utilizan expresiones como “la tiranía del director”, “generación perdida” o “muerte del texto dramático” para referirse a este período. En estos años, el arte teatral se distanció de la escritura dramática de una forma que parecía definitiva. Este fenómeno sucede en todo el mundo y se debe a lo que Erika Fischer-Lichte ha denominado *giro performativo* en las artes occidentales. A lo largo del siglo XX, de manera paulatina y culminando en los años 70, el arte occidental (y en especial el teatro) va perdiendo la fe en su capacidad mimética, es decir, en la posibilidad de representar la realidad. El efecto estético se obtiene ahora de la contingencia que surge de la co-presencia auténtica de artistas y público, y no, como sucedía en el teatro realista, del hecho de que los primeros traten de crear la ilusión de una realidad representada ante un público cuyas individualidades se disuelven en una mirada común. En el teatro más experimental de estas décadas se desecha el texto dramático o, como mínimo, deja de considerárselo el centro y el punto de partida del evento escénico, a causa de la naturaleza ineludiblemente mimética de cualquier texto de ficción. Por el contrario, se incorporan al teatro elementos de otras artes no miméticas, como la performance, el circo o la danza. Por esta razón, los grandes referentes de esta nueva forma de hacer teatro -que se conoce como teatro posdramático a partir del estudio del mismo nombre publicado en 1999 por Hans-Thies Lehmann- pasan a ser bailarinas como Pina Bausch, mimos como Marcel Marceu, grupos casi circenses como La Fura dels Baus y, sobre todo, *performers* como John Cage, Marina Abramović, Hermann Nitsch o Richard Schechner.

Aunque estas tendencias no pasaron desapercibidas para los artistas hispanoamericanos, y en ocasiones se ponen en práctica sus principios, lo cierto es que los experimentos del teatro posdramático son demasiado abstractos, alejados de la inmediatez política del continente e incomprensibles para la mayoría del público y, por tanto, inservibles para realizar la labor de concientización y agitación política que la mayoría de los artistas consideraban como función principal del teatro.

En Hispanoamérica, el generalizado compromiso político de los artistas teatrales favoreció más bien otro tipo de estrategias de producción y creación innovadoras que también relegaban el papel del texto dramático, como la antropología teatral practicada y expuesta por Eugenio Barba y su Odin Teatret a partir de 1964; el teatro documental de Peter Weiss, que tanto impacto tuvo en todo el mundo a partir del estreno de *La investigación* (1965); o el teatro de acción política que desarrollaba el Bread & Puppets Theatre de Nueva York desde 1963. Por lo que respecta al teatro documento, teatro documental o docudrama, consistente en la reproducción *verbatim* de documentos históricos en escena para provocar en el público una sensación de responsabilidad en los acontecimientos tratados,

varios autores hispanoamericanos exploraron este modelo, siendo los resultados más interesantes los conseguidos por el novelista, dramaturgo, periodista y guionista de cine y televisión mexicano Vicente Leñero (1933 – 2014) en sus obras *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970) y *El juicio* (1972). El propio Enrique Buenaventura ensayó con el TEC una pieza documental, *La denuncia* (1974).

Pero la corriente que con más fuerza desplazó la literatura dramática en Hispanoamérica es la creación colectiva. El teatro de creación colectiva está muy vinculado a los planteamientos teóricos y a la práctica teatral conocidos como Teatro del Oprimido, desarrollados por el artista brasileño Augusto Boal (1931 – 2009) con el objetivo de crear un teatro pedagógico que haga posible la transformación social. Al tratar de realizar su objetivo de convertirse en un teatro “creado por las clases oprimidas para los propios oprimidos como método de lucha contra estructuras opresoras”, las distintas técnicas del Teatro del Oprimido buscan un colectivismo que difumine la frontera entre creador y espectador, así como las diferentes individuales artísticas: actor, dramaturgo, director… En un proceso de concientización, el teatro debía permitir al público hablar por sí mismo, en vez de esperar a que el artista le hable. Los grupos de creación colectiva, por tanto, socializan las producciones, sacan el teatro de las salas teatrales y tratan de llevarlo a los lugares donde se encuentran los oprimidos, tales como fábricas, plantaciones de monocultivos o barrios marginales. En contacto con estos grupos oprimidos surgen los temas de las creaciones, que se llevan a cabo de manera no jerárquica, sin que las ideas de un miembro valgan más que las del otro. El resultado es un evento teatral estrechamente vinculado a las circunstancias en las que nace, en el que se cultiva la estética pobre propugnada por influyentes directores como Jerzy Grotowski o Peter Brook. En estas piezas prima la expresión corporal y el texto que pudiera producirse durante su creación se considera un elemento subordinado y desechable, como el vestuario o los decorados. De hecho, tras el espectáculo teatral se solía establecer un debate con el público a raíz del cual la pieza era modificada, por lo que es habitual que se conserven varias versiones de los textos dramáticos.

Los principales teorizadores sobre el teatro de creación colectiva en Hispanoamérica fueron también sus principales impulsores: los colombianos Enrique Buenaventura, al frente del Teatro Experimental de Cali, y Sergio García (1928), fundador del grupo La Candelaria, de Bogotá (ver más abajo). Para ellos, la creación colectiva representa un nuevo método de producción teatral, de creación de texto y de interrelación con el público. Se rechaza la creación individual, puesto que el mayor valor humano es el del servicio a la colectividad. Por lo que respecta a los textos dramáticos, estos tienen que manifestar las inquietudes de la colectividad popular. Durante la escritura colectiva, el actor y sus improvisaciones cumplen una función muy relevante, y muchas veces el texto surge de ellas. Además, como se ha dicho, el texto no se considera definitivo hasta que no se debate con el público. De todo lo anterior se desprende que la figura del dramaturgo, que tanto relieve había alcanzado en toda Hispanoamérica con la generación anterior, queda relegada de las iniciativas más relevantes del teatro de los años setenta y ochenta, hasta el punto de que la interesante creación de los dramaturgos de la época es un aspecto casi marginal de la vida teatral de esos años convulsos.

Hay todavía un aspecto importante que es necesario subrayar respecto al teatro de este período. Uno de los rasgos del compromiso militante de la izquierda hispanoamericana es su antiimperialismo, que implica la construcción de una identidad latinoamericana beligerante y fraternal. En el campo teatral, esta identidad latinoamericana se explora y cimienta principalmente en los festivales de teatro. En estas décadas se funda gran cantidad de festivales internacionales de teatro: Manizales, La Habana, Bogotá, Cádiz, etc., que se convierten en “espacios de diálogo teatral, de información, de nuevos conocimientos y legitimación transnacional” (Villegas 160). Los grupos que acuden a estos festivales intercambian sus experiencias y sus planteamientos estéticos y políticos, lo cual otorga un carácter definitivamente continental al fenómeno de la creación colectiva. Son años también de intensa reflexión sobre el teatro latinoamericano, reflexión que se proyecta en las múltiples revistas creadas en esta época, como la muy influyente *Conjunto*, de la Casa de las Américas, *Tramoya* en México o *Gestos*, de la Universidad de California, en Estados Unidos.

## Los grupos de teatro colectivo

Aunque, como se ha explicado anteriormente, el movimiento de teatro colectivo no aporta gran cosa al desarrollo de la literatura dramática, la cual es el centro de atención de este manual, es necesario mencionar al menos a los grupos más importantes, definiendo las “modalidades temáticas y técnicas” que los definían (Villegas 183).

Enrique Buenaventura refunda el Teatro Escuela de Cali como Teatro Experimental de Cali (TEC) en 1967. Es el grupo que más repercusión tiene en todo el continente. Buenaventura estableció un método de trabajo en el cual los textos surgen a partir del trabajo de los actores en el espacio teatral. Aparte de obras de autoría del propio Buenaventura, el TEC puso en escena textos Chéjov, Molière, Cervantes, Giraudoux o las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. El TEC sigue en activo hoy en día, bajo la dirección de Jacqueline Vidal (1939).

El Teatro La Candelaria fue fundado en Bogotá en 1969 y ha sido dirigido por Santiago García y Patricia Ariza (1946). El período centrado en la creación colectiva se inicia en 1972, con obras como *Nosotros los comunes* (1972), de tema histórico sobre la rebelión comunera de 1781 contra la corona española, o *La ciudad dorada* (1973), que aborda uno de los problemas más acuciantes de las sociedades latinoamericanas de posguerra, el éxodo de las zonas rurales a la ciudad. Una de sus obras más reconocidas es *Guadalupe años sin cuenta* (1975), que recrea la revuelta de Guadalupe Salcedo en 1959 a partir de un extenso trabajo de investigación, visitas a los lugares donde tuvieron lugar los acontecimientos históricos, entrevistas, etc. mediante las cuales el grupo reconstruye lo sucedido. De la misma época, y también con gran repercusión, fue el espectáculo *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), pieza sobre sobre la Revolución Rusa basada en el libro de John Reed del mismo título. En los años noventa, otros miembros del grupo tomaron la dirección de los espectáculos, y surgieron experiencias como *El Paso* (1990), *En la raya* (1992) o *El Quijote* (1999). Uno de sus espectáculos más aclamados de los últimos tiempos es *Nayra (La memoria)* (2004), que carece de diálogos y de trama, y presenta ritos y mitos populares sucediendo simultáneamente.

En la Cuba revolucionaria, Sergio Corrieri (1938 – 2008) y otros artistas fundaron el teatro Escambray en 1968 con el objetivo de establecer un diálogo con el público de la aislada región rural de la Sierra de Escambray. El encuentro entre artistas y campesinos debía ser enriquecedor para ambas partes: el teatro ejercería una labor de concientización entre el pueblo y, al mismo tiempo, exploraría nuevas formas de expresión artística socialista. Los espectáculos de Escambray surgían de los problemas concretos de la zona, como la presencia de los Testigos de Jehová en *El paraíso recobrao* (1973) o los planes del gobierno de establecer una cooperativa agraria en *La vitrina* (1971).

Miguel Rubio (1951) y Teresa Ralli (1952) fundan en 1971 en Perú el grupo Yuyachkani, que en quechua significa “estoy pensando”, “estoy recordando”. En el caso de Yuyachkani, el compromiso político se muestra en el énfasis en incorporar el mundo andino en su actividad teatral. Así la cultura indígena aparece en el teatro de Yuyachkani como tema y como problema, pero también se adaptan sus formas de teatralidad y cultura. En este sentido, la actividad de Yuyachkani es un interesante cuestionamiento de la peruanidad y e incluso de la latinoamericanidad exclusivamente criollas. Estilísticamente, el grupo parte de un planteamiento brechtiano (*Allpa Rayku,* de 1978) que paulatinamente abandona por posturas de protesta particulares. Así, la necesidad de unión de los distintos sectores marginados se muestra en *Los músicos ambulantes* (1983) por medio de una caracterización de los personajes según su identidad étnica y su actividad laboral, que se presenta por medio de máscaras, canciones y bailes tradicionales, en un espectáculo que tiene más de fiesta o de fábula infantil y que rezuma del optimismo de la izquierda latinoamericana de este período. Ese mismo optimismo desaparece en obras de la era de la globalización, como *No me toquen ese vals* (1998). (Villegas 185).

## Algunos dramaturgos

Aunque el teatro más innovador de los años setenta y ochenta se hiciera al margen -cuando no en contra- de la individualidad creativa de los dramaturgos en cuanto escritores, aparecen nuevos talentos que aprovechan todas las enseñanzas de la vanguardia dramática de los maestros del medio siglo (los cuales, por su parte, también siguen escribiendo en estos años). Los autores que presentamos a continuación escriben con gran naturalidad en una impresionante variedad de registros. La confrontación entre teatro realista y teatro experimental, por tanto, ha dejado de existir, y la elección de una estética u otra depende de las necesidades del tema que se trate y de las preferencias del escritor, pero no se puede hablar de unas orientaciones convencionales frente a otras más rompedoras. En cierto sentido, lo convencional es montar obras a partir de textos dramáticos, sean esos realistas o vanguardistas, y lo innovador es hacerlo a partir de la creación colectiva.

Por su edad, el argentino Eduardo Pavlovsky (1933 – 2015) podría considerarse miembro de la generación anterior, pero su actividad como escritor dramático comienza en 1971 con el estreno de *La mueca.* En la década anterior, Pavlovsky, psicólogo de formación, se dedicó a practicar el psicodrama como “vía de expresión de conflictos patológicos provocados por las presiones sociales y más tarde por la represión y el terror de la dictadura militar” (Versény 268). En los años setenta y ochenta, sin embargo, escribe textos abiertamente políticos que juegan con las expectativas del espectador para crear reflexiones sobrecogedoras sobre la situación política de su país. Así, *El señor Galíndez* (1973) comienza con un ambiente y unas conversaciones cotidianas en las que dos hombres reciben a un tercero y departen, de manera casi cordial, acerca de sus ambiciones personales. La extrañeza va haciendo presencia poco a poco, mientras lo que parecía una oficina se va convirtiendo en sala de torturas, y los anodinos funcionarios en torturadores. El señor Galíndez al que se refiere el título nunca aparece en escena y se comunica con los funcionarios por teléfono: es la representación del poder, siempre ausente. *El señor Galíndez*  es acertada y sobrecogedora por su “presentación de la tortura institucionalizada dentro de nuestro mundo” (Lyday y Woddyard 1983).

*Potestad* (1985) puede considerarse quizás el texto más impresionante de este período. Escrito tras la recuperación de la democracia, hace patente que el final de la Guerra Sucia abre una dura etapa de confrontación con el horror vivido y con sus responsables. La pieza es característica también de la relevancia que adquiere en el teatro la presencia, en detrimento de la representación. El primer acto es un monólogo que el personaje (que interpretaba el mismo Pavlovsky) dirige al público. Se trata de un tipo campechano, médico de clase media, con una familia muy normal, que relata, al principio con mucho humor, las circunstancias en las que un día llegó un hombre y se llevó a su hija. El monólogo del segundo acto está dirigido a su esposa, presente en la escena pero sin hablar en ningún momento. La familia está desesperada: han perdido a la hija, reciben llamadas anónimas, son rechazados por el vecindario. La sensación de extrañeza (similar a la de *El señor Galíndez*) va creciendo con los movimientos obsesivos del personaje, hasta que finalmente el público descubre que el matrimonio era estéril y que la hija la consiguió cuando el protagonista fue a certificar la muerte de una pareja de “terroristas” a manos del ejército. Pavlovsky obliga con sus recursos dramáticos y escénicos a adoptar la óptica del represor en un asunto tan peliagudo como el de los niños secuestrados, lo que permite apreciar los niveles de horror de estas tragedias, que además encarnan la fractura del país.

Siguiendo en Argentina, ya hemos mencionado en el apartado anterior el festival Teatro Abierto, fundado en 1981 por Osvaldo Dragún, y que, pese a la represión a la que se vio sometido, celebró dos ediciones más, en 1982 y 1983, año en que se decantó por las obras de creación colectiva y la actuación en la calle. Aparte de Dragún y otros autores de la generación anterior, como Gambaro o Cossa, participaron en Teatro Abierto autores más jóvenes que luego estarían entre los principales dramaturgos de las décadas siguientes, como Ricardo Monti (1944 – 2019), autor de *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970) o *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), o Eduardo Rovner (1942 – 2019), autor de la alegórica alusión a la dictadura *Concierto de aniversario* (1983) o la exitosa comedia *Volvió una noche* (1993).

Juan Radrigán (1937 – 2016) fue un autor chileno capaz de tratar la marginalidad de los sectores populares urbanos, víctimas del desarraigo y del desamparo, desde una suerte de realismo social con exquisito oído para la oralidad y refinada sensibilidad con las motivaciones de los personajes que lo libran de caer en cualquier molde panfletario. Ejemplo de ello podría ser la primeriza *Cuestión de ubicación* (1980), en la que una familia pobre no encuentra un lugar adecuado en su chabola para colocar el televisor recién comprado, mientras su hija muere de malnutrición. Otras piezas importantes son *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979)*, Hechos consumados* (1980) o *El loco y la triste* (1984). Como Radrigán, Marco Antonio de la Parra (1952) es uno de los grandes maestros del teatro chileno contemporáneo, pero De la Parra lo es también una generación de dramaturgos en España, donde estuvo exiliado durante la dictadura. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), su primer estreno importante, es una metáfora teatral sobre le ilegitimidad del régimen militar. Esta faceta que se preocupa por el destino de Chile aparece también en *La pequeña historia de Chile* (1990). Su magisterio, sin embargo, deriva más bien de sus pioneras exploraciones teatrales de la cultura de los medios de comunicación, la tecnología o la globalización, en piezas como *La secreta obscenidad de cada día* (1984) o *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* (1990) entre muchísimas otras.

En el México de este período se siguen produciendo estrenos de los autores de la Generación del 50, pero comienza a aparecer también la obra de sus discípulos. Uno de los más personales y duraderos es Víctor Hugo Rascón Banda (1948 – 2008). Su dramaturgia, de carácter realista y fundamentada en los diálogos, destaca por su representación de las tensiones más acuciantes de la sociedad. Es precursor del movimiento conocido como Teatro del Norte con su pieza *Los ilegales* (1978), acerca de la migración mexicana a los Estados Unidos. *Playa azul* (1982) es una inteligente reflexión sobre la maquinaria del poder político en México después de más de medio siglo de gobierno del PRI. Con *Los ejecutivos* (1996), Rascón Banda se convierte en uno de los primeros dramaturgos mexicanos en dramatizar las consecuencias de la implantación de un sistema económico neoliberal.

La autora mexicana de este período con mayor reconocimiento al mismo tiempo que éxito de público es Sabina Berman (1955), escritora y periodista que se formó como psicóloga, hecho que deja clara huella en su dramaturgia, que tiende a desmenuzar las motivaciones ocultas de sus protagonistas. Una parte de su obra dramática gira torno a las relaciones personales y sociales de la posmodernidad, a las que aplica una aguda visión feminista: *Bill* (posteriormente *Yankee,* 1979), *Muerte súbita* (1988) o *Testosterona* (2014). Otra importante veta de su literatura dramática es la que atiende a hechos históricos: *Un buen trabajo de piolet* (posteriormente *Rompecabezas*, 1981), sobre el asesinato de Trotski; *Anatema* (posteriormente *Herejía,* 1983), sobre la comunidad judía en México; o *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (2000), en la que una compleja estructura temporal y el desdoblamiento de los personajes permite explorar las relaciones entre psicoanálisis y feminismo a lo largo de todo el siglo XX. La aclamada *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993) reúne ambas vertientes al otorgar presencia escénica a la figura de Villa, que se corporiza como modelo a seguir para un historiador que ve cómo su masculinidad y su nacionalismo se quedan anticuados en el nuevo mundo globalizado.

# Globalización y teatro postdramático

La realidad hispanoamericana vuelve a sufrir un vuelco alrededor de 1990. La disolución de la Unión Soviética y la caída de la mayoría de los regímenes comunistas, con el consiguiente fin de la Guerra Fría, unido al desencanto producido por la Revolución Cubana, conducen a la paulatina pérdida de sentido de la militancia. Las dictaduras militares también van desapareciendo, e Hispanoamérica inicia un período de estabilidad que dura hasta hoy en día. En la política económica de los estados latinoamericanos se produce desde la segunda mitad de los años ochenta un cambio que quizás es menos visible, pero que resulta más profundo y determinante para la vida y el teatro del continente. Este cambio –que, por supuesto, sucede de forma generalizada por todo el mundo y no solo en Hispanoamérica- se conoce como globalización de la economía y consiste en la adopción de las premisas del neoliberalismo económico, que limita la intervención del estado en la planificación económica, suprime el proteccionismo arancelario, reduce los servicios sociales y convierte al sector financiero transnacional en el principal motor de la economía de los países. La posición predominante de la región en el mercado de materias primas y la acogida de industrias deslocalizadas de otros países permitió un rápido crecimiento de la riqueza en Hispanoamérica, pero la brusca desaparición de la industria nacional, la reducción del aparato estatal y la limitación de las políticas sociales provocaron la precariedad de la mayoría de la población, dando lugar a fenómenos especialmente característicos de este período como el crimen organizado (narcotráfico) y la migración. Como veremos a continuación, la globalización penetra en el teatro no solo como tema (ya aparecía en piezas de De la Parra, Berman o Rascón Banda), sino que se imprime en las formas de producción y en los procedimientos estéticos elegidos.

El nacionalismo predominante en décadas anteriores se repliega en esta época y, entre los roles a los que los estados renuncian en aras de las nuevas políticas económicas, el que más afecta a la creación artística es el de proveedor de productos culturales destinados a crear y propagar una identidad nacional. Esto tiene importantes consecuencias en la producción teatral. El estado reduce al mínimo sus propias instituciones teatrales, que además realizan una labor más museística que innovadora. Mientras tanto, el teatro comercial tiende a una rápida homogeneización por todo el mundo, con grandes producciones que se reproducen sin alteraciones en los teatros de cualquier ciudad de cualquier continente. Esto implica, lógicamente, que las expectativas del público también se homogenizan. Al “teatro de autor” con ambiciones artísticas no le queda más ámbito que el de la creación “alternativa”, “independiente” o “civil”, según se denomina en distintos países. En este ámbito, la creación surge generalmente de las compañías teatrales. Más que el espíritu de colectividad del período anterior, las compañías actuales proporcionan a los artistas estrategias para conseguir financiación, para reafirmar su identidad ideológica y potenciar su visibilidad (Villarreal 324).

En términos generales, se puede decir que la escritura dramática contemporánea asume con naturalidad el rechazo del pacto mimético, hasta el punto de que los textos puramente dramáticos, construidos exclusivamente con personajes y diálogos ficticios, son una minoría entre los estrenos de teatro de autor. De hecho, después de décadas en las que el texto ha estado exiliado de los escenarios, la palabra regresa al teatro en los años noventa, pero no para cumplir la función mimética propia del género dramático. La palabra en el teatro contemporáneo cumple más bien funciones poética y pragmática. Al enfatizar el elemento acústico y creador de imágenes de la palabra, o bien al servir para establecer un diálogo auténtico con el público, el texto teatral evita la mímesis y adquiere la naturaleza de lo real, con lo que se incorpora de lleno a la estética de lo performativo. La presencia de lo real es fundamental en este tipo de teatro, y a menudo las obras comienzan con los artistas presentándose como tales, en vez de esconderse detrás los personajes. De esta manera, el espectáculo presenta abiertamente el proceso de teatralización de una historia que no está objetivada, sino que surge de la subjetividad del artista. Cuando el actor/autor no llega a disolverse en el personaje ni en la historia se habla de un teatro rapsódico, pues no presenta la ficción como acabada sino que enfatiza el proceso de creación por parte del artista.

Aunque no se puede hablar ya de un teatro militante, el teatro contemporáneo no es escapista o apolítico. La posmoderna pérdida de la fe en una revolución total no significa que el teatro contemporáneo carezca de valor ético. Las compañías teatrales construyen su identidad, entre otras cosas, también en torno a las causas en que se implican. A diferencia de la rigidez y la abstracción de la militancia revolucionaria, los intereses que reúnen a artistas y público del mundo globalizado son variados y concretos: la ecología, el feminismo, los derechos de las poblaciones indígenas, de las personas migrantes o de las personas de sexualidad no heteronormativa, etc. La presencia de lo real vuelve a ser fundamental en este sentido, pues se parte de que la compañía trabaja desde sus propias preocupaciones sobre el asunto en cuestión, de la misma manera en la que el público acude no para ser adoctrinado sino para formar parte de una comunidad de resistencia. Sánchez observa que «si en los años sesenta la construcción simbólica era propuesta como un medio para provocar una transformación real, en los noventa es la acción real la que genera un contenido simbólico de potencialidades transformadoras.» (266)

Esto es posible apreciarlo en cómo el teatro histórico ha sido prácticamente sustituido por el teatro de la memoria o, aún más a menudo, de la postmemoria, es decir, de los recuerdos transmitidos por la generación anterior. La objetividad de la representación de la historia provoca desconfianza, pero el testimonio y el recuerdo aportan, una vez más, la impronta de lo subjetivo y lo real. Las creaciones que surgen de planteamientos de la postmemoria son especialmente frecuentes en los artistas de la última generación, nacidos en torno a 1970, que se ven enfrentados a los recuerdos de sus padres, es decir, de quienes sufrieron de una manera u otra las décadas más convulsas de la historia hispanoamericana.

El teatro no está al margen de la omnipresencia y significación de los nuevos medios de comunicación en el mundo contemporáneo. Aparte de que estos medios aparecen tematizados con frecuencia, observamos, por una parte, experimentos intermediales que introducen lenguajes y efectos propios de la televisión, el vídeo, el chat o las redes sociales. Por otra parte, las compañías tienen muy en cuenta durante la producción y distribución de las obras la llamada identidad posthumana del público, es decir, su presencia tanto en el mundo virtual como en el físico.

## Principales creadores

### Argentina

Ricardo Bartís (1949) funda a mediados de los ochenta la influyente compañía argentina Sportivo Teatral. *Postales argentinas* (1988) es el resultado de una dramaturgia de dirección que surge del proceso de investigación junto a los actores y que no se plantea como representación, sino como el efecto de los acontecimientos escénicos en los cuerpos de los actores. *Postales argentinas* escapa de la solemnidad y busca el juego de la teatralización. En un texto lleno de citas e intertextos, los actores, que dicen estar en el año 2300, desarrollan una actitud arqueológica sobre la realidad argentina postdictatorial.

Otra compañía que modeló el teatro argentino en el cambio de siglo fue el Periférico de Objetos, fundado en 1989. El nombre del grupo indica sus principales preocupaciones. En primer lugar, al estar situado en las afueras de la ciudad, el grupo reafirma su independencia y subraya la resistencia simbólica que lleva a cabo junto a su público. El uso de objetos en la respresentación (no solo marionetas) evidencia la teatralidad de las obras. Uno de sus fundadores, Daniel Veronese (1955) es un reconocido dramaturgo que destaca principalmente por el versionado de obras clásicas realistas, a las que somete a la idiosincrasia de los actores con los que trabaja: *Un hombre que se ahoga* (basado en *Las tres hermanas*, 2004), *Espía a una mujer que mata* (*Tío Vania,* 2006), etc.

Los textos de Javier Daulte (1963) se caracterizan por un muy preciso juego con diversos niveles temporales y de ficción, sin perder el contacto con el espectador en ningún momento. Así sucede en la emblemática *Martha Stutz* (1998), que ofrece una reflexión sobre la sociedad argentina al reproducir el juicio de un infanticidio sucedido en 1938. Alejandro Tantanián (1966) también participó en el Periférico de Objetos. En obras como *Un cuento alemán* (1998), los actores parecen no ser más que narradores y “emisores” de los textos de los protagonistas, los poetas Hölderlin y Waiblinger. Rafael Spregelburd (1970) tiene una aproximación similar al texto teatral, que aparece como desconectado de los actores, cuyas acciones a menudo contradicen sus palabras. Algunos de sus textos más conocidos son *Raspando la cruz* (1997) y la *Heptalogía de Hieronimus Bosch*.

La exploración de la postmemoria tiene un hito muy recordado en el estreno de *Mi vida después* (2009), de Lola Arias (1976). La presencia física de objetos reales (fotos, cartas, cassettes) que pertenecieron a sus padres, permite a los seis actores reconstruir su juventud en los duros años de la Guerra Sucia. Lo real ocupa un lugar primordial en el teatro de Arias, que construye sus obras a partir de elementos que no pueden ser ficticios, como no son ficticias las dos actrices gemelas de *That enemy with in*) (Berlín 2010), los mendigos y prostitutas de Bremen en *Melancolía y manifestaciones* (2012) o los veteranos de la guerra de las Malvinas de *Campo minado* (2016).

### México

Luis Mario Moncada (1963) es una figura clave en el teatro mexicano de la era de la globalización. Dejando aparte su importante labor como investigador del teatro mexicano, sus experimentos de dramatización de textos narrativos junto al director Martín Acosta (*James Joyce. Carta al artista adolescente*, 1994; *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, 1998; *Hans Quehans, las opiniones de un payaso*, 2000) abrieron la puerta a una fertilísima corriente de teatro narrado que se conoce como *narraturgia*. Por otra parte, Moncada es pionero en la experimentación con la intermedialidad en el teatro. La trilogía *Reliquias arqueológicas* (*Exhivisión* 1993; *Alicia detrás de la pantalla*, 1995; *Superhéroes en la aldea global*, 1997) introduce el lenguaje del vídeo y la televisión en el teatro, proporcionando fragmentarismo con la emisión en pantallas de objetos grabados en escena y adaptando la estructura fragmentada del *zapping*. Más recientemente, piezas como *9 días de guerra en Facebook* (2011) y *Pajaritos* (2014) consiguen la inmersión de la obra dramática en una red interconectada, explorando las relaciones entre *performance* y virtualidad.

La corriente de la narraturgia ha sido cultivada por autores de enorme talento e imaginación como Edgar Chías (1973), Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (1968) o Alejandro Ricaño (1983). El primero es autor de un deslumbrante y oscuro texto sobre la violencia machista, *El cielo en la piel* (2004). Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, conocido como Legom, destaca por su irreverencia y por la novedosa construcción del personaje dramático, que surge autónomo del actor: *Las chicas del 3.5’’ Floppies* (2003), *Sensacional de maricones* (2005), *Odio a los putos mexicanos* (2006). Ricaño se considera discípulo de los anteriores, y ha conseguido llevar las técnicas de la narraturgia a su máximo nivel, con hilarantes personajes-rapsodas que entran y salen de la ficción con enorme fluidez. Su obra de 2012 *Más pequeños que el Guggenheim* ha sido uno de los mayores éxitos del teatro de autor en muchos años.

### Otros países

En Chile, la “generación de los hijos de Pinochet” demuestra una creatividad especialmente desacomplejada y diversa. Luis Barrales (1978) cultiva una suerte de realismo social con gran dominio del lenguaje popular y compromiso social, herencia de su maestro Juan Radrigrán, en *H.P. (Hans Pozo)* (2007) y otras piezas, mientras que Ana Harcha (1976) compone experimentos poéticos y agresivos que son casi completamente autónomos respecto a la puesta en escena: *Perro!* (1998), *Lulú* (2004). Guillermo Calderón (1971) cultiva una dramaturgia muy autorreflexiva, cuyo mayor exponente es *Neva* (2006), sobre un grupo de actores que ensayan una obra de Chéjov mientras en la calle estalla la revolución. En textos más recientes, como *Mateluna* (2016), apreciamos el trabajo con la postmemoria y la presencia de lo real, puesto que la obra actualiza los eventos relacionados con la detención ilegal de un guerrillero durante el período de transición a la democracia. Finalmente, Manuela Infante (1980) presenta una corriente filosófica y experimental. Entre sus textos destaca *Rey Planta* (2006).

El autor puertorriqueño Carlos Canales (1955) utiliza el humor y frecuentes referencias a la cultura popular de masas para parodiar la tradición teatral puertorriqueña de búsqueda de la identidad en *María del Rosario* (1985) o *Bony and Kin* (2007). El máximo exponente de la literatura dramática venezolana actual es Gustavo Ott (1963), con un teatro reflexivo que no renuncia al éxito comercial en piezas como Passport (1988), Nunca *dije que era un niña buena* (1990) o *Pony* (2003).

La nueva generación de autores cubanos, desembarazada de la obligación de la militancia y de la propaganda, resalta por su atrevimiento formal y temático. Abel González Melo (1980) ha despertado la atención con *Chamaco* (2005), un texto de tintes expresionistas que trata de la miseria y de la homosexualidad, y se ha consolidado con *Sistema* (2015) y *Epopeya* (2016). Nara Mansur (1969) tiene un interés manifiesto en el teatro postdramático, con textos cercanos al género lírico que exploran los límites del drama, como *Charlotte Corday* (2010). La premiada y traducida *El concierto* (2004), de Ulises Rodríguez Febles tiene relación, una vez más, con la postmemoria, al tratar el impacto de los Beatles en una isla aislada del mundo en los años sesenta.

1. Villegas recopila los siguentes grupos: Argentina: Teatro Libre (1927), TEA (1928), El Tábano, La Mosca Blanca, El Teatro del Pueblo (1930), Juan B, Justo (1935), La Máscara (1937); Chile: Teatro Experimental (UNiversidad de Chile, 1941), Teatro de Ensayo (Universidad Católica, 1942); Cuba: La Cueva (1936), Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (1941), Teatro Universitario (1941), Academia de Artes Dramáticas (1947); México: Teatro del Murciélago (1924), Siete Autores Dramáticos (1923), Ulises (1928), Teatro de Orientación (1932); Puerto Rico: Areyto (1942), Tinglado Puertorriqueño (1945), Comedia Experimental del Ateneo (1951). [↑](#footnote-ref-1)
2. En realidad, el fenómeno se da en todo Occidente, y obedece al cambio de sensibilidad de la vanguardia artística. Al hispanista checo deberían venirle a la cabeza inmediatamente agrupaciones como La Barraca, de García Lorca, o Osvobozené Divadlo, de Werich y Voskovec. [↑](#footnote-ref-2)