UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Programa Institucional de Doctorado en Historia

El movimiento de teatro independiente latinoamericano: origen, transiciones y pervivencia

T E S I S

que para obtener el grado de

DOCTORA EN HISTORIA

Presenta:

Rosanna Cedeño Méndez

Director:

Dr. Agustín Sánchez Andrés

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

CONACYT

Morelia, Michoacán, septiembre de 2022.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS UMSNH

Resumen:

El teatro independiente en América Latina tuvo su génesis en 1930 cuando Leónidas Barletta fundó en la ciudad de Buenos Aires El Teatro del Pueblo, un proyecto caracterizado por su dimensión social, ética y política inauguradora de un movimiento que desde la capital porteña se extendió poco a poco hacia el resto de América Latina buscando desafiar el *statu quo* teatral, tanto comercial como oficial, para dar cabida a un teatro moderno y popular. Luego en las décadas de los sesenta y setenta, ya como fenómeno continental, el movimiento independiente trascendió como el más importante espacio de experimentación escénica y de renovación de lenguajes y poéticas teatrales, guiado por una vocación emancipadora de tono social y político que adoptó la colectividad como forma de organización y de creación, y principalmente, donde se buscó forjar una identidad teatral latinoamericana.

El objetivo principal de la presente investigación ha sido examinar dicho movimiento a través de tres agrupaciones: El Galpón del Uruguay, La Candelaria de Colombia y Yuyachkani del Perú para reconstruir su devenir, aporte, trascendencia artística, social y política, sus dificultades y límites. Asimismo, para analizar las continuidades y discontinuidades en sus formas de producción, organización y creación en el tránsito de una época histórica a otra, esto es, antes y después de la emergencia del mundo unipolar. A partir de dicho análisis se propone una reflexión sobre la situación que actualmente guarda el teatro independiente latinoamericano.

Palabras clave: teatro de grupo, teatro popular, creación colectiva, políticas culturales, políticas teatrales.

Abstract:

Independent theater in Latin America had its genesis in 1930 when Leónidas Barletta founded El Teatro del Pueblo in the city of Buenos Aires, a project characterized by its social, ethical and political dimension, inaugurating a movement that gradually spread from the capital of Buenos Aires to the rest of Latin America, seeking to challenge the theatrical status quo, both commercial and official, to make room for a modern and popular theater. Then, in the sixties and seventies, already as a continental phenomenon, the independent movement transcended as the most important space for stage experimentation and renewal of theatrical and poetic languages, guided by an emancipatory vocation of social and political tone that the community adopted as a form of organization and creation, and mainly, where it sought to forge a Latin American theatrical identity.

The main objective of this research has been to examine this movement through three companies: El Galpón from Uruguay, La Candelaria from Colombia and Yuyachkani from Peru, to reconstruct their evolution, contribution, artistic, social and political significance, their difficulties and limits. Likewise, to analyze the continuities and discontinuities in their ways of production, organization and creation, in the transition from one historical era to another, that is, before and after the emergence of the unipolar world. Based on this analysis, a reflection on the current situation of independent Latin American theater is proposed.

Agradecimientos

Haciendo una alegoría, la culminación y presentación de este trabajo académico se corresponde, teatralmente hablado, con el momento de la tercera llamada y apertura del telón, momento antecedido por un largo proceso de búsqueda, tropiezos, dudas y también de hallazgos que no hubiese sido posible sin el apoyo de valiosísimos actores.

En primer lugar, resulta imprescindible el acompañamiento de mi director de tesis, el Dr. Agustín Sánchez Andrés, a quien agradezco su guía e impulso. Muchas gracias también a cada uno de los miembros del jurado: Dr. Marco Antonio Landavazo Arias, Dra. Adriana Elena Rovira Vázquez, Dra. María del Rosario Rodríguez Díaz y Dr. Francisco Javier Dosil Mancilla.

Al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, al CONACYT y a mi país por otorgarme la oportunidad de realizar este posgrado.

A cada uno de mis profesores y a mis compañeros de aula, especialmente a mis queridos amigos Leidy Plazas y Héctor Díaz.

A mi madre, mi hermana Mirna y mi sobrino Diego por su cariño y presencia.

Al Consejo directivo de El Galpón por compartir su experiencia y abrirme las puertas de su foro; a Teresa Ralli por mostrarme la casa de Yuyachkani y charlar largamente conmigo; a Mari Soto del Movimiento de Teatro Independiente del Perú por la orientación. A Sergio Monreal y a Joaquín Ortiz por su mirada crítica. Al grupo La Mueca, artífice de mi acercamiento al universo del teatro independiente. A mis entrañables compañeros de Trotamundos Teatro: Eva, Esteban y Yustiaza.

Este trabajo lo dedico, *in memoriam*, a mi padre Juan Cedeño Ferreira y a mi querido maestro y amigo José Raúl Domínguez.

Sirva también de reconocimiento a los grupos independientes de todo el continente por su perseverancia y su legado.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN 7

Sobre el origen, sentido y función social y política del teatro 15

CAPÍTULO I:

Devenir del teatro en América Latina y génesis del teatro independiente 25

1.1 Antecedentes. Teatralidades durante el periodo colonial 25

1.1.1 La Conquista y el teatro 25

1.1.2 Los primeros siglos coloniales 27

1.1.3 El siglo de las luces y la reforma teatral 30

1.1.4 La emancipación también llega a la escena 34

1.2 Del *Teatro del Pueblo* en Francia al movimiento independiente latinoamericano 41

1.2.1 Primeras experiencias independientes: El Cono Sur 44

1.3 La transición de los años 50: el teatro de Brecht en Latinoamérica 53

CAPÍTULO II:

Segunda ola y auge del movimiento teatral independiente: los años sesenta y setenta 56

2.1 Contexto. La guerra fría cultural, campo de batalla ideológico y simbólico 57

2.1.1 América latina y el *boom* del arte con vocación revolucionaria 63

2.2 Influencias y convergencias 71

2.2.1 La liberación escénica: *happening*, *performance* y los experimentales del *off-off-Broadway* 71

2.2.2 El fenómeno del Teatro Chicano 75

2.2.3 Augusto Boal y el Teatro del Oprimido 78

2.2.4 Otras influencias desde la teoría y la praxis 80

2.3 Los grupos independientes: características y vínculos 87

2.3.1 Estrechando lazos: festivales, encuentros y publicaciones 95

2.3.2 Los grupos y sus circunstancias 102

2.3 Argentina y el teatro independiente de la segunda ola 103

CAPÍTULO III:

Tres experiencias grupales: El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani 111

3.1 Políticas culturales latinoamericanas 112

3.2 Los grupos independientes: características compartidas 124

3.3 El Galpón 127

3.3.1 Surgimiento del teatro independiente en Uruguay 128

3.3.2 Origen de un proyecto de largo aliento 132

3.3.3 Crisis, represión y exilio en México 140

3.3.4 Retorno de la democracia y de El Galpón a Uruguay 153

3.4 La Candelaria 157

3.4.1 Modernización del teatro en Colombia 157

3.4.2 Fundación de un nuevo colectivo 161

3.4.3 El gremio teatral y las políticas culturales estatales 168

3.4.4 Consolidación de La Candelaria 173

3.4.5 Un cambio latente: los años ochenta 181

3.5 Yuyachkani 185

3.5.1 El teatro en Perú en el siglo XX: condiciones y relaciones Institucionales 186

3.5.2 Yuyachkani: origen y primeros tiempos 196

3.5.3 La época del conflicto armado interno 205

CAPÍTULO IV:

El teatro independiente latinoamericano en el escenario del mundo unipolar 214

4.1 El nuevo orden mundial 214

4.1.1 Lineamiento y políticas culturales en el mundo globalizado 217

4.1.2 Los lenguajes escénicos de fin de siglo y el teatro de grupo 223

4.2 El Galpón: retorno y giro 225

4.2.1 Políticas culturales en democracia 227

4.2.2 Retorno al Uruguay. El Galpón en casa 230

4.2.3 Cultura uruguaya en el nuevo milenio 238

4.2.4 El Galpón del siglo XXI. A 70 años de su fundación 243

4.3 La Candelaria: nuevas poéticas y orientación 252
4.3.1 Política cultural colombiana en transición 255
4.3.2 El giro teatral de La Candelaria 260
4.3.3 Colombia de cara al nuevo siglo 269
4.3.4 El futuro detrás: los nuevos rumbos 271
4.3.5 Una historia teatral de 55 años de vida 279
4.4 Yuyachkani: un lugar para la memoria 284
4.4.1 El vuelco introspectivo 289
4.4.2 Hacia un teatro que recuerda 293
4.4.3 Teatro *performático* para el nuevo milenio 298
4.4.4 Política cultural peruana en el siglo XXI 299
4.4.5 Yuyachkani en su 50 aniversario 303

CONCLUSIONES 309

EPÍLOGO 322

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 338

ANEXO 357
Imágenes de los grupos y las salas de El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani

INTRODUCCIÓN

> El hombre es el sueño de una sombra, dice Hesíodo. El teatro es la parte de la sombra. Una sombra que nos proyecta hacia el futuro, hacia lo irrealizado.
>
> Jean Daugvinaud

En el mundo contemporáneo, caracterizado por el consumo y expansión de prácticas culturales masificadas y mediatizadas por las industrias culturales a través de tecnologías digitales y virtuales, el teatro, expresión artística milenaria fundada en la ineluctable confluencia viva entre actores y espectadores, pareciera haber perdido su lugar. No obstante, y si bien a lo largo de la historia humana y hasta las primeras décadas del siglo XX el teatro tuvo un papel protagónico dentro de la vida social, actualmente pervive (en algunas latitudes con mayor vigor que en otras) como un espacio que resguarda la experiencia sensible compartida, directa e irrepetible donde acontece la emoción, el goce estético, el regocijo, el divertimento, el despliegue de la imaginación, el cuestionamiento y la reflexión.

El presente trabajo se refiere a la historia del arte escénico en un periodo temporal muy específico y dentro de un espacio geográfico delimitado: América Latina en el siglo XX. Tiempo y lugar donde emergió, se proyectó, consolidó y pareció encontrar su límite un movimiento caracterizado por un particular sentido y modo de producción: el teatro independiente.

Contraponiéndose al teatro comercial y oficial, este movimiento surgió en la ciudad de Buenos Aires en el año de 1930 cuando Leónidas Barletta abrió una pequeña rendija entre la cartelera bonaerense poblada de zarzuelas, sainetes criollos y revistas para dar cabida a novedosas escenificaciones de dramaturgos modernos. Desde finales del siglo XIX, en Europa venía ocurriendo una renovación escénica relacionada por una parte con la emergencia del teatro moderno de la mano de Henrik Ibsen, y por otra, por la búsqueda de un teatro más profundo y menos burgués cristalizada en proyectos como El Teatro Libre de André Antoine

(Francia, 1887); El Teatro del Pueblo de Max Reinhardt (Berlín, 1915); El Teatro Experimental de los Independientes de Anton Bragaglia (Italia,1922), o El Teatro Proletario de Erwin Piscator (Alemania, 1922), entre muchos otros. Estas transformaciones, aunadas a la directa influencia del texto publicado por Romain Rolland en 1903 y titulado *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, impactaron en artistas e intelectuales del continente americano.

Inspirado precisamente en el texto de Rolland, Leónidas Barletta y sus compañeros fundaron en Argentina el homónimo Teatro del Pueblo, génesis de un teatro con un alto vuelo artístico y vocación popular, posteriormente conocido como independiente y caracterizado por su dimensión social, ética y política, inauguradora de un movimiento que desde la capital porteña se entendió poco a poco hacia el resto de América Latina.

Ya consolidado en la década de los cincuenta, el movimiento independiente tuvo una segunda ola expansiva durante los años sesenta y setenta, nombrada por algunos especialistas como Nuevo Teatro Latinoamericano o Movimiento de Teatro de Grupo, constituyéndose en un fenómeno continental en el contexto de la eclosión de expresiones artísticas contraculturales ocurridas como reacción a la tensión mundial de la Guerra Fría, a las políticas de intervención norteamericana, las dictaduras militares sudamericanas, y en consecuencia, a la adscripción empática a los movimientos de protesta y las luchas libertarias.

Durante esas dos décadas y hasta los inicios de los años ochenta, el movimiento de teatro independiente trascendió como el más importante espacio de experimentación escénica y de renovación de lenguajes y poéticas teatrales, guiado por una vocación emancipadora de tono social y político que adoptó la colectividad como forma de organización y de creación, y principalmente, donde se buscó forjar una identidad teatral latinoamericana. Esta segunda ola, como buscamos demostrar en el presente trabajo, se encuentra arraigada en los principios originales del movimiento independiente (como la autonomía y la organización colectiva), principios que encontrarían un escenario más bien adverso hacia finales de la década de los ochenta donde tras la caída del muro de Berlín y el fin de la escisión

del mundo en dos grandes bloques, se abrió paso el desarrollo de una nueva fase del capitalismo a escala global que marcó el inicio de una nueva época histórica con también nuevas relaciones, consumos culturales y modos de producción artística.

Considerando que el teatro es una construcción social, esta es indisociable del proceso histórico en donde acontece, así sea como correlato, crítica o contraposición. En este sentido, el teatro independiente forma parte de la vida cultural de los países latinoamericanos y a través del conocimiento de las condiciones y contexto en que se dio su nacimiento y desarrollo, así como de su contenido temático, es posible acercarnos a la comprensión no nada más de las dinámicas artísticas internas de cada país y de Latinoamérica en su conjunto, sino de las prácticas culturales y sociales, de las políticas en materia de cultura y hasta de la historia misma de la región.

Cabe apuntar que la historia del teatro en América Latina ha sido minuciosamente estudiada desde la perspectiva de la historia del arte, de la estética, la literatura y también desde la sociología. En cuanto al teatro independiente en particular, existen muy diversos trabajos, aunque generalmente enfocados a lo ocurrido en un solo país, en un dramaturgo, director o grupo. En función de esto, se ha considerado que el movimiento de teatro independiente amerita ser analizado desde la Historia y su perspectiva diacrónica, y que la temporalidad y espacio elegido abre la posibilidad de contar con una interpretación del fenómeno en su conjunto.

Partiendo de estas premisas, el objetivo principal de esta investigación es examinar este movimiento para conocer su devenir, aporte, trascendencia artística, social y política, sus dificultades y límites. Así mismo, comprender su situación actual, los cambios en sus formas de producción, organización, creación y las condiciones que han posibilitado y dificultado su pervivencia. Además, en la investigación se ha puesto énfasis en el análisis de la segunda ola del movimiento (años sesenta y setenta), y en su tránsito de una época histórica a otra con el propósito de comparar tanto el perfil del movimiento (continuidades y discontinuidades), así como la relación del teatro independiente con las políticas de

Estado de fomento y difusión artística, antes y después de la emergencia del mundo unipolar.

Para los fines propuestos y dada la amplitud del tema, se optó por analizar el fenómeno a través de tres agrupaciones representativas del movimiento: El Galpón de Uruguay, La Candelaria de Colombia y Yuyachkani de Perú. Los tres colectivos escénicos se mantienen hasta nuestros días, comparten una herencia común, abrevan de un sentido colectivo que introdujo formas de organización alrededor de la idea de convertir el teatro en un ente de transformación social, y aunque en contextos particulares relacionados con la historia de cada uno de sus países, su praxis caracteriza el perfil del teatro de grupo de toda una época; por otra parte, su permanencia y los diversos rumbos que tomaron tras los cambios de fin de siglo, han posibilitado cotejar las similitudes y diferencias de esta forma de organización teatral entre un momento histórico y otro, así como formular algunas afirmaciones sobre la función social que cumplió el teatro independiente latinoamericano en el pasado y la situación que guarda hoy día. Es importante resaltar que sobre los grupos seleccionados existen investigaciones particulares, pero hasta ahora no un estudio comparativo ni entre grupos ni entre países desde la perspectiva del teatro independiente como el que aquí se propone.

Desde el punto de vista metodológico, se delimitaron cuatro ejes sobre los cuales se desarrolló la investigación: 1) la función social del teatro desde un enfoque global y regional, así como las continuidades y rupturas en los estilos, lenguajes y formas de producción; 2) el contexto histórico de cada país (Uruguay, Colombia y Perú) relacionado con la situación regional y mundial; 3) la historia de cada uno de los tres colectivos seleccionados (desde las perspectivas artística, social y política), así como los rasgos transversales característicos del movimiento; y 4) las políticas culturales sobre artes escénicas de los ámbitos local, regional y mundial.

Es conveniente señalar que si bien se han abordado aspectos de estética a la hora de aproximarnos a la obra artística de cada grupo, esta no es una investigación sobre semiótica teatral o historia del arte, las referencias al respecto se han realizado aquí con fines explicativos sobre la elección de los contenidos

temáticos de las obras artísticas, a través de los cuales podemos aproximarnos a las motivaciones y quehacer de los colectivos en el decurso del tiempo.

Problematizando los objetivos enunciados, se buscó dar respuesta a los siguientes cuestionamientos: ¿Por qué el teatro independiente, con su particular sentido y formas de producción puede considerarse trascendente para la vida cultural de los países latinoamericanos en el siglo XX? ¿Cuál ha sido su papel y qué circunstancias políticas, económicas y sociales favorecieron o limitaron su desarrollo? ¿Puede considerarse la dimensión política del teatro independiente sujeta exclusivamente a la difusión ideológica o cuáles han sido sus verdaderos alcances? ¿En función de qué condiciones transformó sus fines y contenidos hacia finales de siglo? Y finalmente ¿tiene cabida dentro de las prácticas culturales y formas de vida actuales?

A partir de las líneas expuestas se han formulado las siguientes hipótesis:

1) El Teatro Independiente resulta trascendente para la actividad escénica en América Latina porque fue el espacio que posibilitó la difusión del teatro moderno y los dramaturgos nacionales, pero además porque se constituyó por una dimensión ética que buscó el engrandecimiento cultural, sensible y crítico del público.
2) A partir del movimiento independiente fue posible construir una red gremial sólida con influencia continental, así como un teatro con una perspectiva latinoamericana, tanto estética, como social. Siendo lo grupal el eje organizativo y creativo del teatro independiente, fundó una tradición colectiva que se propuso formas de producción autónomas, así como dar un valor a la creación de repertorios estables y estilos propios.
3) A diferencia de las compañías de teatro oficiales, el teatro producido por los colectivos independientes ha sido considerado por las instituciones culturales, y en ocasiones también por la crítica, un teatro estéticamente menor y de aficionados, cuando en la realidad dio lugar a grandes experimentaciones escénicas, de renovación de poéticas, lenguajes y formas expresivas. Se trata de un teatro enriquecedor del quehacer teatral con

producciones ciertamente amateur, pero también profesionales y de alta calidad artística, aunque realizadas con una visión anti elitista y popular.

4) Fue el teatro independiente el que en Latinoamérica desarrolló la vocación de vehículo de transformación social. La dimensión política de su praxis no se reduce al contenido temático que algunos grupos exploraron en sus obras, sino a su sentido vinculante con la colectividad y a la disrupción de los cánones y jerarquías establecidas dentro de las formas de producción teatral y de la sociedad misma.

Considerando lo hasta aquí formulado, el trabajo se organizó en cuatro capítulos. El primero de ellos, titulado *Devenir del teatro en América Latina y génesis del teatro independiente,* está dividido en dos partes, en la primera y a manera de antecedente, se presenta un sucinto recorrido por la historia del teatro en el continente donde se resaltan los sucesos que permitieron afianzar una tradición escénica; se muestra, además, la correlación de los cambios históricos de la región con las prácticas culturales, los contenidos y modos de producción teatral. En la segunda parte, se aborda la situación del arte teatral a finales del siglo XIX e inicios del XX, las condiciones que dieron lugar al surgimiento del teatro independiente en el sur del continente, lo relativo a la primera ola del movimiento y la trascendencia que tuvo la difusión del teatro político de Bertolt Brecht entre los independientes.

El capítulo dos, *Segunda ola del movimiento teatral independiente: los años sesenta y setenta*, muestra el panorama de la “guerra cultural” presente durante la Guerra Fría, así como el surgimiento de múltiples movimientos artísticos a favor de la libertad de expresión, sexual, los derechos raciales, contra la guerra de Vietnam, y en el caso de América Latina, contra el intervencionismo norteamericano y de apoyo a la Revolución cubana. Se expone la influencia de dicho contexto en la irrupción de nuevas poéticas teatrales, así como los posicionamientos políticos y las condiciones que llevaron a que el teatro independiente tuviera su momento de mayor vigor e influencia.

El análisis de las políticas culturales del periodo, así como el recorrido histórico por los tres grupos que nos ocupan (desde su fundación hasta finales de los años ochenta), son los temas desarrollados en el capítulo tercero que lleva por título *Tres experiencias grupales: El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani.* La historia de los grupos, además de caracterizar al movimiento independiente, expone la compleja situación por la que transitaron los distintos países latinoamericanos en las últimas décadas del siglo XX, en este caso, la dictadura cívico militar de Uruguay, los años de escalada de violencia y exterminio de la Unión Patriótica en Colombia, y del conflicto armado interno en Perú, procesos que aunque distintos, marcaron el quehacer de toda una generación de artistas.

El cuarto y último capítulo, *El teatro independiente latinoamericano en el escenario del mundo unipolar* se centra en la situación que actualmente guarda el arte escénico en general y el independiente en particular (nuevos lenguajes y condiciones), también en las políticas culturales dominantes, así como en la historia de los tres grupos teatrales una vez que las utopías de toda una generación llegaron a su fin y las dinámicas culturales globalizadas cobraron supremacía, enfatizando las continuidades y discontinuidades en su forma de producción, organización y contenido de sus obras, pero sobre todo, en la perspectiva social y política con que han asumido su trabajo en las últimas décadas.

En lo relativo a las fuentes utilizadas, estas fueron diversas. En primera instancia se recurrió a fuentes documentales en materia de cultura: leyes, decretos, programas gubernamentales, informes, entre otros; también documentos de las agrupaciones, como actas constitutivas, bitácoras y cartas. Las fuentes hemerográficas fueron material de primera mano, además de notas periodísticas sobre los grupos y el teatro independiente desarrollado en los distintos países, destaca la consulta de dos revistas especializadas en teatro latinoamericano: *Conjunto,* editada por Casa de las Américas en Cuba desde 1964, y *Latin American Theatre Review,* publicada por la Universidad de Kansas desde 1967.

En cuanto al material bibliográfico, como apoyo teórico para la reflexión sobre la situación del arte se revisaron autores como Theodor Adorno, Walter Benjamín,

Jean Paul Sartre, Jacques Rancière, Slavoj Žižek, Claudia Gilman y Severo Iglesias, entre otros.

Sobre sociología del teatro destaca la consulta del especialista en el tema Jean Duvignaud. También fueron imprescindibles las reflexiones sobre el arte teatral de Romain Rolland, Erwin Piscator, Peter Weiss, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Gerzy Grotowiski, Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Eugenio Barba, y de los latinoamericanos, Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Eduardo Pavlovsky, también entre otros más.

Se revisaron a teatrólogos que han estudiada la historia del arte escénico en el continente como Maya Ramos Smith, Marina Lamus Obregón, María Fukelman y Magaly Muguercia, aunque sin duda destacan como referencia principal los textos de Jorge Dubatti. En cuanto al tema de las políticas culturales latinoamericanas se impuso la consulta del trabajo especializado de Edwin Harvey. Sobre la historia particular de los grupos estudiados se consultaron diversas investigaciones, entre estas las de Catalina Esquivel, Janneth Aldana y Adriana Llanos Restrepo sobre el grupo La Candelaria; Santiago Soberón, Ileana Diéguez y Claudia Figueroa sobre Yuyachkani; y Roxana Díaz, Jorge Pignataro y Roger Mirza sobre El Galpón y el teatro uruguayo.

En tanto que parte considerable de esta investigación se llevó a cabo durante el periodo de contingencia sanitaria y fue complejo ahondar en los archivos, las fuentes virtuales cobraron relevancia, entre otras, las páginas de los ministerios de cultura de cada país, de los centros de información cultural y las de los propios grupos, así como entrevistas y documentales alojados en la web. Destaca la página del Hemispheric Institute of Performance and Politics, que contiene grabaciones de las obras completas del repertorio de los grupos.

Finalmente, fue importante la consulta de los textos escritos por los propios directores de las agrupaciones: Santiago García de La Candelaria, Miguel Rubio de Yuyachkani, y César Campodónico y Atahualpa del Cioppo del Galpón. A este material, en parte autobiográfico, se sumaron las entrevistas presenciales

realizadas por la que suscribe al Consejo Directivo del grupo El Galpón y a Teresa Ralli, actriz y miembro fundador de Yuyachkani.

Antes de entrar de lleno al tema que nos ocupa y como parte introductoria del trabajo, se desarrollan, a modo de reflexión, las siguientes líneas sobre la histórica función del arte teatral, así como sobre la dimensión política contenida en su praxis, ambos asuntos sustento y puntos recurrentes del análisis propuesto en la presente investigación.

Sobre el origen, sentido, función social y política del teatro

Cuando Antonin Artaud afirmó que en el teatro el público recreaba a la tribu arcaica, subrayaba no sólo el carácter colectivo de la experiencia, sino su origen ritual compuesto de fórmulas mágicas, plegarias o sentencias de oráculo. Esa experiencia original, que continúa hasta hoy día imprimiendo al hecho escénico una especie de carácter ceremonial y ritual de valor, fue a la vez transitando, como todo arte, hacia otras intenciones estéticas y sociales.

Hablar de la función social del teatro remite en un principio a la reflexión sistematizada del fenómeno que Aristóteles escribió en su *Poética*. Teatro viene del griego *théathron*, que significa lugar de contemplación como espacio físico, pero también como acontecimiento al que se asiste a contemplar con placer a quienes *obran;* las acciones, la vida, la felicidad y la desdicha. Para Aristóteles "los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo".[1] En su sentido original, *teatro* comparte la misma raíz etimológica de *teoría* (*theásthai*) que significa consideración, contemplación, acción de observar a través de la cual se llega a la formulación sistemática de principios.[2]

Fue el contenido axiológico del drama lo que originalmente lo dotó de su carácter esencial, "el placer que produce lo maravilloso trágico emana de la satisfacción de nuestro instinto de conocimiento e información. Las peripecias, los

[1] ARISTÓTELES, *Poética*, p. 148.
[2] GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Breve diccionario etimológico de la Lengua Española*, p. 668 y 673.

cambios del destino constituyen propiamente lo maravilloso".[3] La tragedia debía provocar piedad, terror, admiración, repudio; siendo su fin último la *catarsis*, esto es, la purificación o purga de esos sentimientos en el espectador. "En vez de llorar por cualquier cosa nimia, únicamente se siente piedad por lo que amerita: llega uno a ocuparse del valor".[4] Así, el colectivo y el individuo se modelan con la influencia del teatro; "en este sentido pensaba Schiller que la tragedia griega había formado y construido lo griego: lo ideal de una vida que no satisface más que una parte de sus aspiraciones, pero que encuentra en el arte una realización que, a la larga, la transforma".[5] Fue el momento del arte concebido como parte integral y sustancial de la totalidad de la vida social para el engrandecimiento de los modos de existencia humana, fundamento de su sentido último.[6]

Los poemas épicos en la antigua Grecia tuvieron su espacio de expresión en las celebraciones populares, encontramos por ejemplo, que en el siglo VI a.C. se dispuso por ley la recitación de los poemas homéricos en las fiestas *Panataneas* celebradas cada cuatro años. "El bardo era el pregonero de la gloria de los reyes y de sus vasallos, el rapsoda se convierte en el panegirista del pasado nacional. El bardo ensalzaba los sucesos del día; el rapsoda rememora sucesos histórico-legendarios".[7] Fue el rapsoda quien devino actor cuando su función pasó de la narración a la representación del personaje, y de la recitación en los banquetes aristocráticos a la escenificación para la polis. Y es que si bien el teatro tuvo su génesis en la poesía homérica, se desprende de ella cuando surge el diálogo, la acción y el efecto histriónico, necesario para recitar los abundantes diálogos convertidos en drama.[8] Para Aristóteles tanto la tragedia como la comedia nacen como improvisación, "una gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra a los que iniciaban los cantos fálicos".[9] Además de la progresiva inclusión de actores que se sumaron a la presencia del coro y del corifeo, con el tiempo la tragedia se

[3] BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, p. 54.
[4] BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, p. 54.
[5] DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, p. 16.
[6] IGLESIAS, Severo, *La situación del arte en los tiempos actuales*, p. 121.
[7] HAUSER, Arnold, *Historia Social de la literatura y el arte*, Tomo I, p. 84.
[8] HAUSER, Arnold, *Historia Social de la literatura…*, p. 85.
[9] ARISTÓTELES, *Poética*, p. 139.

engrandeció estéticamente a través del uso de máscaras, coturnos, escenografía, vestuario y efectos especiales (desafiando incluso las posibilidades técnicas de la época), en la misma medida en que la representación cobró un papel medular dentro de la sociedad.[10]

En las *fiestas dionisiacas*, culto mítico agrario en que se celebraba el nuevo ciclo de fertilidad, la renovación de la vida y la creatividad en honor a Dionisio, se instituyó el rito de la tragedia en Atenas. Como una manera de regularlo, Pisístrato dispuso (S.VI a.C.) que en la falda meridional de la Acrópolis se congregaran los hombres libres para asistir a la representación de los concursos de tragedias.[11] Arnold Hauser considera a la tragedia como la creación artística más característica de la democracia ateniense porque expresa los antagonismos de su estructura social. "Su forma exterior –su representación en público- es democrática: su contenido –la leyenda heroica y el sentimiento heroico-trágico de la vida- es aristocrático",[12] encarnando la grandeza y lo extraordinario del hombre superior. Y es que si bien los mitos trágicos cumplían una función ética y moral, como acontecimiento tenían también un componente político. Era una experiencia de masas que presuponía una nivelación de estratos sociales. Pero el espíritu con que se dirigía el teatro oficial no era tan popular como lo era el público, a quien no correspondía asignar premios o seleccionar las piezas a representar, "ello compete por entero a los ciudadanos ricos, que han de sufragar la "liturgia", es decir pagar los gastos de representación, y al jurado, que no es más que el órgano ejecutivo de los magistrados, y que en su juicio se guía en primer lugar por consideraciones políticas".[13] A la vez que generaba un enorme goce estético y una experiencia

[10] Lo central en la tragedia siempre fue el coro, ya que a través suyo hablaban los dioses, el desarrollo de los elementos tenían que ver con resaltar su efecto. "No cualquiera podía participar en el coro, sino los elegidos por sus cualidades vocales, auditivas, rítmicas y morales; durante muchos meses los coreutas se sometían a permanentes ensayos, entendiendo que el ritmo hacía aparecer al dios Dioniso". En: VÉLEZ UPEGUI, Mauricio, "Sobre la tragedia griega", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Vol. 17, Núm. 33, p. 30.

[11] VÉLEZ UPEGUI, Mauricio, "Sobre la tragedia…", p. 34.

[12] HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura…*, p. 109.

[13] HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura…*, p. 110.

catártica colectiva, el teatro estrechaba el vínculo entre el Estado y las masas a través de la interpretación autorizada del mito.

La importancia esencial del teatro para la antigua sociedad griega no ha tenido paragón en ningún otro momento histórico de Occidente, ni del mundo antiguo ni del moderno, pero a través de su genealogía se develan las distintas cualidades que le dieron presencia y permanencia, con sus particulares rasgos, lenguajes, fines y medios, en todas las culturas y a través del tiempo.

El especialista en sociología del teatro, Jean Duvignaud, sostiene que la práctica teatral es esencialmente social porque "pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades".[14] Los actos colectivos acercan a la sociedad al teatro (un acto cívico, un desfile militar o un entierro), en estos se desempeñan papeles que dan significado a la vivencia común y que pareciera relacionan directamente la vida social con el acontecimiento dramático. La diferencia es que en la representación teatral la experiencia imaginaria implica una transformación metafórica, una sublimación que tiene un carácter simbólico capaz, por ejemplo, de retrasar o acelerar la percepción del tiempo y del espacio exaltando deliberadamente un gesto, una palabra, un silencio, una emoción o una idea para producir un efecto y un sentido entre quienes participan del acto, de la praxis viva. Los límites de la existencia real se trastocan: los muertos y los dioses hablan, las ideas se escuchan, los sueños pueden observarse. Por ello, el hecho escénico constituye una totalidad viviente, pero sobre todo, posibilita el nexo entre la vida social y la estética.[15]

> Este poder de evocación y de perturbación colectiva que posee el teatro, ¿no se encuentra ilustrado por las increíblemente primitivas manifestaciones que puede provocar la representación de una obra? Los aplausos y los silbidos constituyen actos dirigidos hacia una realidad viva; muy raramente se ha oído vilipendiar públicamente a una estatua. El hecho teatral va, constantemente,

[14] DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro…*, p. 13.

[15] "La *situación dramática* difiere de la *situación social*, en cuanto ésta encarna los roles sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras, mientras que la primera *representa* la acción, no para realizarla, sino para adoptar su carácter simbólico". En: DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro…*, p. 21.

> más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales, reales o imaginarios, provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine de hoy, que no ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores.[16]

Por ello, el autor afirma que lo que es eterno en el teatro no es el contenido, sino la forma del conflicto, cuya permanencia es el gran testigo de la vitalidad de la revolución continua y transformadora de los individuos y los grupos.

El teatro, como todo arte, expresa a su época, el pasado y las proyecciones futuras, proponiendo infinitas interpretaciones del mundo. A través de una gran diversidad de estilos relacionados con su tiempo (clásico, realista, naturalista, expresionista, simbolista, surrealista, conceptual, etcétera), ha hablado de la intimidad humana, de las relaciones, conflictos sociales y de las aspiraciones colectivas. Tuvo una función ritual en las culturas originarias, sirvió para difundir mitos, aleccionar y exaltar el espíritu humano en la antigüedad; fue medio ceremonial, didáctico y religioso en la Edad Media. Amplitud de sentidos desplegados tanto en función de su tiempo como del público al que se ha dirigido. Desde la antigüedad existieron representaciones para la aristocracia y otras distintas, en su contenido y forma, para el pueblo. Por ejemplo, en Grecia el teatro popular lo realizaban los mimos, quienes no recibían ningún tipo de subvención y por lo tanto tampoco de consigna, "ellos extraían sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata experiencia de su relación con el público. El mimo no ofrecía a las gentes dramas de artística construcción, con costumbres trágico-heroicas, aristocráticas y sublimes, sino cuadros breves, llenos de temas y tipos de la más trivial vida cotidiana".[17] El que este arte creado por y para el pueblo se realizara en mercados o ferias, no significa que los cómicos no pudieran ser profesionales y que con otro tipo de arte más elaborado fuesen los mismos que se presentaban para la aristocracia.

[16] DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro…*, pp. 13-14.
[17] HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura…*, p. 110.

Luego, durante la Edad Media, se desarrollaron una gran cantidad de prácticas escénicas que desde lo popular se encargaron de desafiar al dogma religioso. Bajo el régimen feudal la representación de *misterios* o *autos sacramentales* contribuían a perpetuar el orden vigente; lo mismo ocurriría en los procesos coloniales donde el teatro didáctico-religioso funcionó para evangelizar al pueblo y consolidar la estructura jerárquica colonial. La abolición de las jerarquías, aunque sólo de manera simbólica, ocurría a través del teatro con sus bufones, títeres y juglares que de manera gozosa parodiaban e invertían estas relaciones de poder.

El arte popular y el arte culto se han alimentado mutuamente a través del tiempo, la lengua popular que emergió en el medioevo, dice Mijaíl Bajtin, sería empleada de diversas maneras por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo; y también por la "literatura de los bufones alemanes", pero no únicamente la literatura, "sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidas por la visión carnavalesca del mundo".[18] Más tarde, en la época isabelina (S.XVI), se consolidó la existencia de espacios teatrales y compañías pertenecientes a dramaturgos y empresarios. Los actores se presentaban en las cortes, plazas y ferias, pero también en teatros y para toda clase de público. Lo que distinguía a los asistentes era el lugar que ocupaban en el recinto. El "populacho" de pie y la clase alta en los palcos.

Sería en la Edad Moderna, en el apogeo del pensamiento ilustrado y el surgimiento del término *civilitas*, que la cultura y el arte se sumarían, a través de la labor educativa, a la tarea civilizatoria de los Estados con el propósito de refinar al individuo y desarrollar sus cualidades internas.[19] El ideal burgués ilustrado acuñó preceptos como el de *bellas artes*, diferenciando definitivamente aquellas manifestaciones estéticas elevadas de otra 'menores' o populares. Esta

[18] BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* p. 11.

[19] En la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, el concepto de civilización fue relacionado con "el patrón de medida con el que la clase burguesa evaluaba el nivel de desarrollo, tanto de los demás estratos que vivían dentro de las fronteras, como de los pueblos extranjeros situados fuera de ellas". En: THURN HANS, Peter, "El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización", *Teoría y análisis de la cultura*, p. 171.

diferenciación terminó por someter al arte a un enclasamiento con estructuras rígidas, capaz de romperse de tanto en tanto por el poder del arte mismo, dada su condición de expresión de la vida humana en todas sus posibilidades.

En el mundo moderno, el teatro diversificó sus funciones, además de medio para la elevación del intelecto y la sensibilidad, lo fue también para la diversión y el goce estético, y luego a partir de la segunda mitad del siglo XIX, muy importante para la propagación de ideas, la agitación y la propaganda. Y es que la cualidad intrínseca del teatro constituida por situaciones, conflictos, emociones, ideas o conceptos que se expresan través de la palabra, la imagen, pero sobre todo de la acción, además de dotarlo de una particularidad respecto al resto de las artes, le permite emocionar, conmover, incentivar la imaginación, la reflexión y el cuestionamiento profundo sobre la existencia humana y sobre el mundo. "El espectáculo pone en duda a la realidad; la representación de lo imaginario no es un juego con figuras ilusorias, se apropia de figuras inventadas para imponer al hombre la imagen de lo que le concierne".[20] Por ello, el teatro desde su origen, y como se observa a través de los grandes dramaturgos, cuestiona el orden establecido, exhibe los resortes del poder, de las relaciones humanas, crea realidades alternas y transgrede estructuras. Se trata de un arte *enraizado* diría Duvignaud, "el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución".[21]

Pero es importante tener en cuenta algo más, y es que más allá del contenido del drama y de la consumación del hecho escénico, el acontecimiento teatral es también acontecimiento social y contiene una dimensión política en tanto atañe a lo público, también porque se relaciona con diferentes campos de poder (en su creación, organización, producción y difusión), pero esencialmente, porque es generador de sentido social.

[20] DUGVINAUD, Jean, *Sociología del teatro…,* p. 517.
[21] DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro…,* p. 13.

En los siglos XIX y XX, tras la emergencia del drama moderno y de las vanguardias teatrales, las discusiones en torno al contenido y función política del arte fueron recurrentes en la medida en que crecía el convencimiento de que este debía formar parte de la vida e incidir en las condiciones de existencia de la sociedad entera. En pleno auge del pensamiento marxista y la adscripción de diversos intelectuales y artistas a las ideologías de izquierda, fue inevitable el surgimiento de propuestas de un teatro centrado en el contenido político del drama. Ahí se inscribe la tendencia del *agitprop,* la del teatro proletario del alemán Erwin Piscator y de muchos más.

Desde entonces, la complejidad de la dimensión política del teatro cobró protagonismo en las discusiones teatrales. Actualmente, y al menos en términos generales, existe cierto consenso sobre el hecho de que esta dimensión no se reduce al contenido temático del drama, en tanto arte y política se cruzan en muy diversas coordenadas. Jorge Dubatti propone una visión que engloba las distintas esferas de la actividad teatral, y aludiendo a la perspectiva rizomática de Deleuze y Guattari, señala que lo político en el teatro está por todas partes, es rizomático porque como categoría atraviesa todos los niveles de la actividad teatral, aconteciendo en las diversas poéticas y -acaso lo más importante- con múltiples posibilidades de producir sentido social.

> […] se hace política de la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un statu quo, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia.[22]

Política es la decisión sobre el espacio-tiempo (dónde y cuándo se decide realizar una representación teatral), y desde luego para quién.

[22] DUBATTI, Jorge, *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política*, Volumen I, p. 93.

Jacques Rancière, por su parte, al proponer como inseparable la política del arte, dota a esta relación de una capacidad transformadora y transgresora capaz de liberar las relaciones establecidas en todos los niveles. En un mundo social donde hay una desigualdad en el reparto de lo sensible (espacios, tiempos, lo visible, lo invisible, el ruido, el lenguaje, los modos de ver, sentir, hacer, el predominio de la razón, la imposición de la forma sobre la materia y del ordenamiento hasta de los cuerpos), es la experiencia estética quien puede lograr redistribuir lo sensible irrumpiendo el orden dispuesto por la jerarquía del poder dominante.

> El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que se transmiten sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en la que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.[23]

El arte será político si es capaz de hacer visible lo que no lo era, si es disruptivo y ocasiona una experiencia alternativa a la ordinaria en la que el espectador se pueda liberar del orden impuesto generando disenso. Una especie de emancipación estética perturbante del orden sensible.

Pero volviendo a Dubatti y a lo específicamente artístico de la escena, este propone además que no hay herramienta política más potente que la intensidad poética de una obra.

> El teatro no necesita reproducir mensajes explícitos o el proselitismo partidista que circula en los discursos sociales. La mayor firmeza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora

[23] RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, p. 17.

artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida.[24]

Podemos distinguir en este punto entonces entre un teatro de contenido político (en lo relativo al tema) y la dimensión política del teatro, referida a la amplitud de campos que conforman el fenómeno y que conlleva elecciones u omisiones sobre la praxis escénica y su sentido. Pero debemos ser cuidadosos también en lo concerniente al primer asunto, el contenido político, ya que no sólo en una consigna explícita hay una idea política; como indica Umberto Eco, el sentido político en el texto se genera a través de tres intencionalidades, la del autor, la del texto en sí y la del receptor (espectador).[25] A lo que debemos agregar que es expresable más allá de la palabra, como ocurre en una metáfora visual.

Para un estudio como el presente, será conveniente tener en cuenta lo hasta aquí expuesto en lo relativo a la función social del teatro, su relación con los campos de poder, así como la distinción entre contenido político de una obra y la dimensión política del arte escénico.

[24] DUBATTI, Jorge, *El teatro de Eduardo Pavlovsky…*, p. 95.
[25] El planteamiento de Umberto Eco es citado por DUBATTI, Jorge, *El teatro de Eduardo Pavlovsky…,* p. 93.

I. Devenir del teatro en América Latina y génesis del teatro independiente

La historia del teatro en nuestro continente es vasta y polifacética, y aunque existen regiones con un mayor arraigo que otras, es posible encontrar características afines y procesos casi paralelos que forjaron una tradición teatral en América Latina.

En las siguientes líneas se presenta un muy sintético recorrido por dicha historia, antecedente y condición para el surgimiento del fenómeno que nos ocupa: el teatro independiente latinoamericano. Posteriormente, se exponen las circunstancias e influencias que dieron lugar al afianzamiento del movimiento teatral independiente en la primera mitad del siglo XX.

1.1 Antecedentes. Teatralidades durante el periodo colonial

La construcción de la tradición teatral en el continente emana de un largo proceso, siempre ligada a determinadas condiciones históricas con funciones sociales y políticas específicas, observables en este caso, en el desarrollo de la actividad teatral durante el periodo colonial en la Nueva España (similar en el resto de los virreinatos), luego tras los movimientos de independencia, y finalmente, durante la consolidación de las nacientes naciones latinoamericanas.

1.1.1 La Conquista y el teatro

Si alguna característica es atribuible a la historia del teatro en América Latina durante el periodo colonial, es la de la censura permanente, y a la vez, la de renovación constante de una práctica muy presente en la vida social, y por lo mismo, recurrentemente utilizada con fines ideológicos.

La función evangélica y didáctica de la que se valieron los misioneros a lo largo del continente para convertir al catolicismo a los nativos, así como los rituales escénicos de los distintos pueblos indígenas, han sido considerados el origen del teatro en el continente, lo cual resulta cierto en buena medida, pero no exclusivo.

Los primeros cronistas ibéricos dieron cuenta de la existencia de prácticas escénicas prehispánicas presentes en mercados, espacios públicos y también en los palacios, con la probable intención de divertir, o como en cualquier otra latitud y época, de expresar el complejo simbolismo cultural. A decir de Maya Smith, especialista en teatro novohispano,

> Los llamados truhanes y chocarreros o zaharrones -de acuerdo con la terminología española de la época-, parecen haber sido hombres y mujeres especializados en una especie de pantomima y bailes o pequeñas piezas dramáticas, a la manera de entremeses, en los que se 'fingían' locos, 'viejos corvados', borrachos, enfermos, o sordos que entendían al revés lo que se les decía.[1]

En su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Bernardino de Sahagún incluye a los "joglares" en el apartado en que clasifica a las *personas viciosas*, y los define en dos tipos: "El joglar suele decir gracias y donaires. El buen joglar es suave en el hablar, amigo de decir cuentos y cortesano en su habla. El mal joglar dice disparates y es perjudicial en sus palabras […]".[2] También Bernal Díaz del Castillo y López de Gómara dan testimonio de la existencia de una especie de saltimbanquis, acróbatas, titiriteros y bailarines de los que gustosamente acostumbraba disfrutar Moctezuma.[3]

Esto hace considerar la teoría de que para cuando llegaron los conquistadores a América ya existía un teatro no nada más con funciones rituales, sino también actores y artistas de la calle que luego fusionaron sus prácticas con las de los cómicos del viejo continente.[4] Consideremos que el calificativo de "cómico" en España agrupaba en ese entonces a los actores que escenificaban todo

---

[1] RAMOS SMITH, Maya*, Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, p. 33.

[2] SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 600.

[3] RAMOS SMITH, Maya, *Los artistas de la feria…,* p. 32.

[4] Maya Ramos Smith habla también de la mutua influencia entre artistas americanos y europeos. Los acróbatas y saltimbanquis en el viejo continente aprendieron e integraron formas y diversiones que aprendieron de los artistas indígenas. Se sabe que "durante el verano de 1528, cuando Hernán Cortés regresó a España a reunirse con Carlos V, se hizo acompañar, además de un grupo de danzantes, de "indios maestros en jugar palo con los pies […]" *Los artistas de la feria…,* p. 34.

tipo de género dramático, tanto de manera profesional en las compañías oficiales, como en las compañías de "la legua" o itinerantes.

1.1.2 Los primeros siglos coloniales

En la primera mitad del siglo XVI los franciscanos tuvieron protagonismo en el teatro evangelizador incluyéndolo en sus ceremonias religiosas a fin de poco a poco permear el sistema de creencias de los indígenas, tanto ellos como los dominicos escribieron obras propias e hicieron adaptaciones de autos sacramentales y misterios medievales. Pese a su finalidad religiosa, el teatro fue muy tempranamente censurado por la propia Iglesia por considerar indigno que los nativos utilizaran sus "códigos actorales" e hicieran un paralelismo de sus rituales llenándolo de excesos. En la Nueva España la primera prohibición data de 1545, y desde 1574, la Inquisición fungiría como censora de las obras dramáticas, tanto religiosas como profanas.[5] En Lima por su parte, las disposiciones sobre moralidad y corrección del teatro indígena aparecieron tras el Primer Concilio en 1552.[6]

Con la llegada de los jesuitas el teatro introdujo nuevas dinámicas, quizá relacionadas con la vigorosa vocación educativa de esta orden religiosa que la llevó a formar a sus propios alumnos como actores y elevar de algún modo la calidad y contenido de las representaciones. Su experiencia en el asunto no era menor (de sus aulas en Italia emergería nada menos que Molière) e hizo posible introducir a partir de 1569 la estética barroca en el continente. El teatro jesuita se desarrolló en dos vertientes: la pedagógica, con representaciones estudiantiles dentro de sus colegios, y la de espectáculo público "destinado a reducir el elemento profano en los regocijos y fiestas populares".[7]

Las celebraciones religiosas importantes como San Hipólito o el Corpus Christi eran impensables sin teatro, apreciado prácticamente por la totalidad de los habitantes que se reunían en el atrio de la catedral o en el cementerio (donde eran

[5] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, p. 60.
[6] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, p. 10.
[7] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografía del teatro…*, p. 15.

comunes las escenificaciones). Pero igualmente, los actos y celebraciones políticas más relevantes incluían la participación de los escasos grupos de comediantes profesionales que no se daban abasto para satisfacer la demanda. La importancia y el impacto social de la actividad, considerada la diversión pública más popular y gustada, condujo a que su reglamentación fuera muy estricta y estuviera vigilada incluso por el virrey mismo.

Para el poder político era menester controlar este espacio de expresión donde la sociedad podía representarse a sí misma y donde los cómicos cuestionaban o se mofaban del orden establecido, sobre todo aquellos artistas callejeros, que fieles a su vocación itinerante, llegaban a los rincones más apartados de los virreinatos. Por ello, en 1553 en la Nueva España fue expedida una cédula real que autorizaba al Hospital Real de Naturales a organizar funciones para contribuir con su mantenimiento. El Hospital se convirtió entonces en la institución autorizada para ejercer el monopolio de las presentaciones públicas de paga, monopolio que se extendió hasta 1822.[8] En otras latitudes ocurrió algo semejante, como en el caso de Lima, en que el Hospital Real de San Andrés, construido en 1601, contó con un suntuoso teatro que también monopolizó la actividad.

Pero pese a la estricta vigilancia, el teatro secular fue construyendo su propia senda, a veces de forma paralela a los intereses oficiales o religiosos y otras como una amalgama de las tradiciones indígenas, de las expresiones profanas populares y de las estéticas europeas que llegaban con las compañías que con previa autorización real pasaban temporadas en América, aunque muy difícilmente bajo las condiciones de trabajo que hacía posible la tradición teatral europea, pero sí con una importante acogida del cada vez más nutrido público asistente.

Existe registro del establecimiento de *corrales de comedias* montados con tablas y de manera muy rudimentaria en patios de vecindad de la ciudad de México desde el año 1597,[9] y en Lima incluso tres años antes.[10] A estos teatros, así como

[8] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?...*, p. 58.
[9] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?...*, p. 57.
[10] A Lima llegaron más compañías que a la Nueva España, por lo adquirió fama de ciudad teatral. El primer corral de comedia lo estableció Francisco de Morales en 1594. Ante la proliferación de compañías en la región,

al Coliseo (nombre con el que fue conocido el teatro del Hospital Real de Naturales), asistía todo tipo de público: las autoridades civiles, las élites criollas, comerciantes, artesanos y trabajadores mestizos (los indígenas, que solían habitar en los barrios a las afueras de la ciudad, estaban generalmente excluidos). El acomodo del variado público dependía del costo del boleto que podían adquirir (palco, gradas o de pie), de ahí que el modelo jerárquico y estamental del virreinato se visibilizaba de manera precisa dentro de los recintos teatrales.

Consideremos que los lugares que recibían el mayor impacto cultural proveniente de Europa eran La Habana, Lima y la capital novohispana, y que desde ahí se permeaba la influencia hacia el resto de las posesiones indianas. Por esta misma razón, fueron estas ciudades las primeras en edificar recintos culturales, aunque también y poco a poco, otras ciudades provinciales contaron con sus propios Coliseos. En el siglo XVIII empezaron a tener importancia cultural los virreinatos de Nueva Granada y sobre todo, el del Río de la Plata, que de manera expedita se destacó por su actividad comercial y cultural. Pero fue hasta el reinado de los Borbones que se edificaron teatros suntuosos y de alto valor arquitectónico. En 1753 se inauguró el Coliseo Nuevo de la Ciudad de México y en 1760 el Teatro Principal de Puebla. En 1776 el Coliseo de la Habana; en 1775 el de Cartagena de Indias; en 1784 el segundo Coliseo Venezolano; en 1792 el de Bogotá; en 1793 el de Montevideo; en 1794 el de Guatemala; en 1796 el de La Paz; y en 1799 el de Santiago de Chile.[11]

En cuanto a los cómicos, sobrevivir de la profesión no era un asunto sencillo, ya que aunque formaran parte de las compañías de los Coliseos no estaban subvencionados por el virrey, únicamente se contaba con su permiso para ejercer el monopolio. Los Coliseos eran empresas comerciales manejadas por un "asentista",[12] quien pagaba una renta y porcentaje al Hospital, administraba las

el marqués de Montesclaros dispuso en 1613 que sólo hubiera dos compañías estables, una en Lima y otra para el interior del reino. Ver en: LAMUS OBREGÓN, Marina*, Geografías del teatro…*, p. 108.

[11] LAMUS OBREGÓN, Marina*, Geografías del teatro…*, pp. 136-137.

[12] En asentista era el empresario que deseaba invertir y administrar el Coliseo. Para ello, se presentaba a concurso con una propuesta del repertorio que integraría el "año cómico". En ocasiones se trató de algún funcionario público, en otras de comerciantes o también de artistas de renombre.

entradas y los gastos, como salarios de actores, músicos, bailarines, escenógrafos, vestuaristas, apuntadores y todo el personal necesario para el mantenimiento del recinto. Los salarios eran bajos, y aunque existía la prohibición, los cómicos del Coliseo solían ser los mismos que se presentaban en los corrales o participaban en espectáculos ambulantes. Las distintas teatralidades se mezclaban de una forma más fluida de la que posteriormente volvería inviable la clasificación ilustrada entre teatro culto y teatro popular o de la calle.

Además de la complicada situación económica de los actores, acrecentada por las funciones de caridad que algunas veces estaban obligados a dar, por la suspensión de temporadas en tiempos de cuaresma y pandemia o por el luto que debía guardarse tras el fallecimiento de alguna personalidad, su aceptación social solía ser compleja, por una parte, eran admirados y ovacionados en la escena, por otra, considerados como un gremio vulgar y de mala reputación, principalmente las actrices. El estigma de ser cómico y de moral relajada acompañaba tanto a los profesionales como a los populares. Era común que la profesión la ejercieran familias enteras, que se casaran entre miembros del gremio y que los hijos heredaran de los padres el oficio, el cual por cierto, era difícil de abandonar, incluso bajo amenaza de cárcel por la autoridad debido a la escasez de actores.[13]

Si la censura de los primeros siglos tuvo que ver con evitar las críticas al orden social establecido, a la monarquía, a la Iglesia, a los hechos sangrientos de la conquista o la dominación colonial, el siglo XVIII o de las luces, traería nuevos derroteros que combatir, principalmente las ideas liberales y el autoritarismo, que bajo ninguna circunstancia debían hacerse presentes en el escenario.

1.1.3 El siglo de las luces y la reforma teatral

Para poder entender las transformaciones culturales del siglo XVIII hay que ubicarlas dentro del contexto de las reformas borbónicas, que entre otras, reorganizaron el sistema hacendario, expulsaron a los jesuitas y dieron libertad al comercio con el fin de explotar de forma sistemática a los reinos americanos en

[13] RAMOS SMITH, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*, pp. 89-91.

provecho de la Metrópoli a través del establecimiento de un aparato estatal moderno. Frente a esta realidad, el Estado dejó de tolerar ciertas prácticas consideradas como retrógradas e incultas en su afán de educar a la sociedad dentro de los cánones ilustrados.

Juan Pedro Viqueira, estudioso de las diversiones públicas del Siglo de las luces, señala que el "afrancesamiento" de las costumbres que llegaron a América acompañando las ideas ilustradas rompieron con la austeridad del siglo anterior e hicieron proliferar las diversiones públicas, los paseos, cafés, bailes y espectáculos teatrales; esto supondría un relajamiento de las normas sociales como resultado de un tipo de pensamiento más secularizado. Pero dicho afrancesamiento se instaló únicamente en la élite social, mientras que las clases populares padecieron una normatividad aún más rígida, "engendro monstruoso nacido del acoplamiento entre el Poder absoluto y el saber: el despotismo ilustrado".[14] Bajo este principio, a mediados del siglo XVIII se multiplicaron las reglamentaciones, autos acordados, reales cédulas, decretos pastorales y edictos de la Inquisición con el propósito de poner fin a la supuesta perversión y relajamiento de las costumbres.

El teatro, diversión favorita de los ilustrados, fue considerado como la vía idónea para promover las ideas de orden, cientificidad y modernidad. No obstante, las condiciones en que hasta entonces se llevaban a cabo las representaciones alejaban el ideal de lo posible. Los recintos teatrales eran lugares de reunión social, de riñas y de constante chismorreo. Había insalubridad, vendedores ambulantes, mala iluminación y poca profesionalización de los actores que hablaban unos con otros durante las representaciones, hacían señas y no memorizaban sus líneas,[15] esto debido quizá a la nula paga por los ensayos o a que la demanda de presentaciones era tanta que debían renovar el repertorio de manera vertiginosa (en una semana presentaban hasta cuatro o cinco comedias diferentes). Hay que añadir, además, que lo que el público pedía eran principalmente entremeses, bailes y tonadillas frívolas y bufonescas, y a decir de los ilustrados, vulgares e indecentes.

[14] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?...*, p. 4.
[15] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?...*, p. 73.

Por ello, el siglo XVIII no se sustrajo a la censura. La promoción en escena del ideario ilustrado y de la educación cívica como interés de Estado, orientó una serie de acciones para 'purificar' y organizar todo lo relativo al teatro. La situación de desorden que había imperado buscaba reformarse y llevó a que en el año 1786 el virrey conde Bernardo de Gálvez impusiera una nueva y rígida reglamentación (que incluso se mantuvo hasta la mitad del siglo XIX). En ella se prohibían las comedias de contenido religioso, se estipulaba todo un código de comportamiento del público que podía hacerse acreedor a ocho días de cárcel si arrojaba objetos a los actores o se mofaba de ellos. A estos últimos, por su parte, se les exigía profesionalismo: puntualidad, asistencia a los ensayos, vestir decentemente, memorizar los parlamentos, no alcoholizarse en los vestidores, entre otros. Al público hubo que enseñarle a aplaudir y a dejar de abuchear. El reglamento incluía también medidas sobre la limpieza de la sala, lo vendedores de dulces e incluso los costos de entrada, y mantenía la disposición de que toda obra que se presentara públicamente, ya fuera en el Coliseo o cualquier espacio, debía pasar por la revisión, censura y autorización previa. Se estableció entonces la figura de *El juez de teatro*, quien mediaba entre los asentistas y el virrey y asistía diariamente a las funciones y ensayos para asegurarse, junto con los centinelas que formaban la guardia del Coliseo, del cumplimiento del buen orden.

Reglamentaciones de este tipo se dispusieron en el resto de los virreinatos. En Perú, en 1777, el virrey Manuel Guirior prohibió los gritos impropios, susurros, así como fumar o permanecer con el sombrero puesto dentro del teatro. Por su parte, en 1783 en el Río de la Plata, el virrey Vértiz dispuso que debía colocarse una tabla que impidiera al público mirarle las piernas a las actrices.[16]

El público compraba abonos para asistir a todas las funciones, que podían llegar a ser hasta cinco semanales con una duración de tres horas y media cada una, ya que se integraban por una pieza dramática, dos sainetes o entremeses, una tonadilla y un ballet. Los grandes señores y el virrey tenían sus palcos reservados y

[16] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro…*, p. 145.

era mal visto que la población no asistiera regularmente a las funciones, ya que se prestaba al supuesto de que estarían dedicados a otra diversión 'impropia'.[17]

Es importante destacar que el Estado monárquico no hacía como tal una tarea de difusión teatral entre los súbditos, todo lo concerniente a la producción de la actividad recaía en los asentistas, pero dado su interés en su utilización ideológica, estableció políticas de control e incluso buscó proteger los intereses de los empresarios para que no tuvieran competencia. Por ejemplo, hacia 1760, se llegaron a prohibir las peleas de gallos para evitar las apuestas y que la gente faltara al teatro. Ni hablar de los artistas itinerantes, quienes tenían prohibido hacer sus espectáculos dentro de la ciudad. Y es que, finalmente, los ingresos teatrales eran una descarga de compromisos económicos para la Corona, ya que los Hospitales, que proveían de servicios de salud a los indígenas, se mantenían en gran medida de las rentas y porcentajes que los coliseos aportaban; los propios corrales de comedias debían pagar también su cuota al Hospital, aunque estuvieran establecidos en vecindades. En síntesis, el teatro fue para la Corona conveniente ideológica y económicamente. Lo que sí corrió a cargo de esta fue la edificación de los teatros principales, ya que toda ciudad importante, como pasaba en España, debía contar con su catedral, su cabildo, su plaza de armas y su teatro.

Otro aspecto relevante de la reforma teatral borbónica fue la orientación del contenido dramático de las piezas. Entre el gusto del público predominaba el de las comedias heroicas, picarescas, de enredos y de capa y espada tan difundidas durante el siglo de Oro Español.[18] En el siglo XVII se había explorado además el teatro de trucos o las llamadas "comedias de magia".[19] Este tipo de teatro ligero, así como los entremeses, sainetes y tonadillas caracterizados por el uso del baile y temáticas inverosímiles era lo que buscaba combatir el Siglo de las luces. Se

[17] RAMOS SMITH, Maya, *El actor en el siglo XVIII…,* pp. 51-57.

[18] En las colonias se conocían los autores peninsulares con Lope de Vega a la cabeza, pero también Tirso de Molina, Góngora, y posteriormente, Calderón de la Barca. También hubo autores en la Nueva España que se destacaron en el teatro, como Juan Ruíz de Alarcón (1581-1639).

[19] Entre las más conocidas estuvieron *El diablo predicador*, *El Mágico de Salerno*, *Juana la Rabicorta* o *Marta la Romarantina*. Eran espectáculos en los que a través de efectos especiales muy rudimentarios los actores volaran o los objetos desaparecieran en escena. En: RAMOS SMITH, Maya, *El actor en el siglo XVIII…*, p. 70.

promovió entonces un tipo de teatro más apegado a los cánones neoclásicos y asentado en el realismo convencional; poco interpretativo y más bien imitativo, casi declamado y desarrollado alrededor de estereotipos (el villano, la heroína, el noble, la dama), por lo que más que experimentar el conflicto humano, el público podía aleccionarse en una moralidad laica, a la vez que asumir desde la razón el papel de juez de las buenas o malas acciones de los personajes. Hay que matizar con el hecho de que entre el público de esta época también hubo los adeptos a obras de Racine, Molière, Shakespeare o Moratín, y que entre los comediantes hubo interesados en las reflexiones que sobre el arte del actor estaban despertando en Europa las discusiones teóricas de Diderot, Raccoboni, Goethe o Goldoni.

Un pueblo entretenido en “diversiones sanas” y convenientemente morales, no tenía por qué estar pensando en ideas de rebeldía como las que podía inspirar la Independencia de Norteamérica o la Revolución francesa, por ello, las compañías itinerantes llegaron a ser tajantemente prohibidas y perseguidas hacia finales del siglo XVIII ante el peligro de que su teatro de muñecos y sus sátiras cumplieran su cometido histórico: difundir las ideas más subversivas.

1.1.4 La emancipación también llega a la escena

Una vez logradas las independencias, las facciones dominantes que quedaron al romper con la Corona se enfrascaron en diversas luchas por ocupar posiciones hegemónicas en las que cualquier espacio, entre ellos el escénico, fue propicio para influir en los cauces de sus opuestos proyectos de nación. Rápidamente eso supuso un problema, porque además del saldo de la circunstancia colonial en las costumbres de los pueblos (como la jerarquía y privilegios que algunos querían mantener hasta en el recinto teatral), los contenidos de los dramas oscilaron entre los de corte liberal y conservador (con sus múltiples variantes), dividiendo y generando agresiones tanto entre el público asistente como en el medio literario y artístico.

Aquel código civilizado que los ilustrados habían impuesto en las décadas anteriores, tanto en el comportamiento como en el gusto del público, resultó

meramente circunstancial y ahora la indefinición de la vida política se expresaba también en la vida cultural. Desde las Cortes de Cádiz y a nombre de Fernando VII, se había dispuesto por reglamento que la administración de los teatros debía pasar de los asentistas a manos de los ayuntamientos, pero entre el caos de los levantamientos armados y luego del constante cambio de estafeta del poder público, estos fueron incapaces de controlar los abusos -y menos los gustos- del público. El teatro comenzó a experimentar una libertad inédita tanto en su organización como en su forma, dejando atrás el acartonado neoclásico y abrazando el romanticismo. La cualidad y función social que durante el periodo colonial tuvo el teatro al reunir a la sociedad entera en torno a un mismo hecho ya no volvería a repetirse en el futuro, pero en cambio, se abrió el camino para dejar atrás el control absoluto y la permanente censura.

Los Coliseos terminaron por perder el monopolio de la actividad teatral en todas las antiguas colonias. En el caso de México, en 1826 este mutó su nombre por el de Teatro Principal y dejó de financiar actividades de carácter asistencial. Quizá a esto último se deba la rápida transformación del perfil de la función social del teatro como hecho aglutinador, acentuado por el surgimiento de lo que Viqueira llama el mercado teatral diferenciado, fisurando definitivamente al teatro de élite del teatro popular con recintos creados según sus medios, perfiles y gustos específicos.

Si bien la actividad teatral recayó principalmente en los empresarios, las divergentes facciones políticas buscaron echar mano de la actividad para incorporar al pueblo desde sus distintas perspectivas a sus proyectos de “unidad nacional”. “El liberalismo triunfante, en su programa de una nueva sociedad, incluía el arte, pero como un arte propositivamente nacional, que sirviera de aglutinante a un país cuyas duras pruebas históricas habían mostrado insuficientemente unido”.[20]

En ese ambiente fundacional, por toda América Latina se formaron asociaciones culturales en las que intelectuales y artistas, de sus propios bolsillos y con el auxilio de socios simpatizantes y pudientes (como los criollos liberales en el

[20] MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, p. 116.

poder o los miembros de las logias masónicas), organizaban exposiciones, tertulias y revistas literarias para estimular el patriotismo.[21]

> Autores patriotas se estrenaron con obras sobre héroes criollos, gestas comuneras o retomaban los temas de las rebeliones indígenas. Tupac Amaru fue el personaje favorito. Y las sociedades latinoamericanas asumieron como propias las obras teatrales de las naciones europeas más desarrolladas, por el principio básico de ostentar el espíritu revolucionario, tal como ocurrió con las tragedias republicanas de Vittorio Alfieri y de Voltaire, verdaderos símbolos de la época. [22]

La primera obra del Perú independiente atribuida a Manuel Santiago Concha fue *Los patriotas de Lima en la noche feliz* estrenada en 1821, y de 1829 *La batalla de Pazco por el general San Martín*. Por su parte, en Chile se estrenó *Camila o la patriota de Sud América* de Camilo Henríquez, y en 1824 *La Constitución*, atribuida a Juan Egaña. En Argentina se estrenó entre 1812 y 1814 *El hipócrita político,* y en 1821 *Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano*. En Montevideo, en 1816 *Sentimientos de un patriota* del uruguayo Bartolomé Hidalgo, fundador del estilo gauchesco en la literatura.[23] La exaltación en escena de las distintas luchas libertarias se difundió por todo el continente a través de la circulación de periódicos y revistas que incluían la crítica y la reseña teatral en sus contenidos. Esto posibilitó la conformación de redes de intelectuales y artistas que intercambiaban experiencias y obras. Cabe apuntar que durante la primera mitad del siglo XIX, Buenos Aires se había consolidado ya como el centro urbano, comercial y cultural más importante del sur del continente.

La necesidad de generar una identidad era preocupación de primer orden de las distintas naciones, pero en las condiciones de inestabilidad política fue muy complejo contar con programas educativos y culturales de amplio alcance, por ello,

---

[21] En México la cantidad de asociaciones que se crearon fue considerable, "mientras que en el periodo de 1836 a 1866 su número asciende a 32, en el siguiente, de 1867 a 1889, alcanza su mayor auge hasta llegar a 124", En: MARTÍNEZ, José Luis, "México en busca de su expresión", p. 725.
[22] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro…*, p. 152.
[23] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro…*, pp. 161-162.

el papel de las asociaciones culturales y sus respectivas academias, integradas por los personajes de mayor peso intelectual y literario, fueron imprescindibles para dar cauce a la construcción nacional desde todas las trincheras.

La fortaleza del ambiente intelectual y los gustos refinados de las nóveles naciones que intentaban incorporarse al mundo moderno aumentaba de a poco, no en balde, una de las actividades teatrales que irrumpió en el gusto del público fue la ópera. La primera en estrenarse en México fue *El Barbero de Sevilla* de 1830 y a partir de entonces "no hubo teatro que iniciara sus temporadas sin la ópera, así como en el periodo navideño de madera obligada se escenificaban pastorelas".[24] Como menciona Madame Calderón de la Barca en su diario de viaje, la ópera era una diversión predilecta de la aristocracia y hacia finales del siglo XIX se hicieron frecuentes ya no sólo los programas de Verdi, sino también una nutrida producción de óperas del romanticismo nacionalista.[25] Pero el fenómeno que desbordaría la escena en el continente fue la llegada del *cancán* en el último tercio del siglo, fortaleciendo el gusto por el género del vodevil o de variedades.[26]

> Los teatros capitalinos resultaron insuficientes para albergar noche a noche a un público cansado de una machacona pedagogía patriótica, y en cambio se mostró ávido por una música alegre y pegajosa en un espectáculo colorido e impúdico. La *cancanomanía* se había impuesto. Aun así, la ópera, la comedia y la tragedia sobrevivieron entre un público restringido compitiendo con la zarzuela, bailes diversos, magos, chimpancés y osos amaestrados.[27]

---

[24] LUNA ARGUDÍN, María, "Mexicanizar la cultura, una empresa civilizatoria, 1830-1860", *La Cultura, 1808-2014*, Tomo IV, p. 107.

[25] Entre otras, *El guaraní* (1870) del brasileño Antonio Carlos Gomes. *Guatemotzín* (1871) de Aniceto Ortega, primera ópera mexicana con sentido nacional. *Atzimba* (1896) del mexicano Ricardo Castro. *Liropeya* (1881) del uruguayo León Ribeiro. *Yumurí* (1898) del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes. *Patria* (1899) de Hubert de Blanck, primera ópera cubana sobre la recién terminada Guerra de Independencia. La saga inca *Ollanta* (1899) del peruano José María Valle Riestra. *Yupanqui* (1900) del argentino Arturo Berutti. *El Lautaro* (1902) del chileno Eliodoro Ortiz de Zárate. Información proporcionada por: MUGUERCIA, Magaly, "Aires de Ópera", *Curso de Historia del Teatro Latinoamericano*, CELCIT.

[26] El teatro de vodevil, de origen francés, combinaba bailes y canciones populares con intervenciones de cómicos que interpretaban escenas breves y generalmente picarescas. En el caso de México, sería el origen del teatro de carpa que posteriormente forjaría a grandes figuras de la época de oro del cine nacional como "Palillo", "Mantequilla" o "Cantinflas".

[27] LUNA ARGUDÍN, María, "Mexicanizar la cultura…", p. 110.

Era un hecho que se había conformado ya un público de élite muy diferenciado de los gustos artísticos del público popular.

Al respecto de los actores debe señalarse que su aceptación social se transformó durante el siglo XIX. Para empezar, al teatro comenzó a considerarse también como arte liberal, y por lo mismo, a los actores como dignos de teorizar sobre su profesión y de rozarse con los círculos intelectuales. Las compañías que trabajaban para los teatros de prestigio percibían ahora mejores sueldos porque los costos de entradas, a los que únicamente accedían las clases pudientes, eran más elevados. No existían aún escuelas de actuación y los cómicos continuaban formándose sobre "las tablas" o en algunas nóveles academias. Por su parte, los actores de la legua, acróbatas, titiriteros o bubulús (como se les decía en Argentina), permanecieron en sus mismas condiciones callejeras: en carpas, plazas, mercados o teatrillos de las zonas marginales, tanto urbanas como rurales.

Las dificultadas políticas de México durante el siglo XIX para consolidarse como República también se hicieron presentes de diversas maneras en los países latinoamericanos. Argentina se enfrentó a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, Paraguay a la de José Gaspar Rodríguez de Francia, y Bolivia pasó por tres procesos de guerra: del Acre, del Chaco y del Pacífico, este último con Chile en 1879 resultando en la pérdida de su acceso al mar. Todos estos procesos políticos, al igual que los anhelos de construcción nacional, llegaron de una u otra manera a escena a través de la multiplicación de dramaturgos en las distintas partes.

En el entresiglo, e intentando participar también de la vanguardia y el progreso, las intenciones nacionalistas confluyeron en las artes con los cánones europeos, "el romanticismo estuvo asociado a la idea del carácter, la idiosincrasia o el espíritu de comunidad nacional, mientras que el modernismo a la de cosmopolitismo, el progreso y el individualismo".[28] Con ese referente, se construyeron fastuosos edificios, museos y teatros. Además, la luz eléctrica posibilitó sustituir las viejas candilejas de los escenarios por lámparas,

[28] GUERRA, María y REYNOSO, Ricardo, "Informe de Cultura México".

consiguiéndose el efecto de la cuarta pared (que separa por completo el escenario del público). Los mecanismos de tramoya comenzaron a igualar a los más modernos de Europa y el teatro construido a la italiana fue el estilo predilecto.[29]

El Palacio de Bellas Artes en México, edificado en el estilo de moda, el Art Nouveau, inició su construcción en 1904 con la expectativa de estar listo para las fiestas conmemorativas del centenario de la independencia, pero los ojos de Porfirio Díaz nunca llegarían a ver concluido el proyecto que por cuestiones técnicas, pero principalmente a causa del estallido de la Revolución mexicana postergó por tres décadas la inauguración del recinto teatral más importante del país. Quien sí logró contar primero con un teatro a la altura de las grandes capitales de Europa fue Buenos Aires, que en 1908 inauguró el Teatro Colón, lo que resaltaba la importancia que la actividad cultural tenía para la creciente y pujante población porteña. Es muy importante subrayar que en el siglo XX, con los Estados nacionales fortalecidos, las políticas públicas, entre ellas las culturales, fueron paulatinamente cobijadas por la tutela del Estado y su financiamiento. Los autores europeos continuaron siendo los más recurrentes, pero cada vez se conocieron a más y mejores dramaturgos latinoamericanos.[30]

Iniciado el siglo XX fue trascendente la nueva tendencia que emergió dentro del "teatro culto" concebida unas cuantas décadas atrás por el noruego Henrik

[29] Los teatros a la italiana son aquellos edificios en que el espacio para el público está diseñado en forma de herradura, cuenta con pisos de palcos y el escenario está separado por el arco del proscenio.

[30] Destacaron algunos mexicanos como José Rosas Moreno, Juan de Dios Peza, Miguel José Othón y José Peón Contreras. "La crítica teatral fue ejercida igualmente por algunas de las principales plumas del momento, como Ignacio Altamirano y Manuel Peredo en un principio y después por Amado Nervo y Luis G. Urbina". Autores de grandes vuelos en otras latitudes del continente fueron: Antonio Enrique de Zafra y Alfredo Torroella en Cuba, (el mismo José San Martín escribió también teatro), en Colombia José Caicedo Rojas, Eladio Vergara y Vergara y José María Samper. En Venezuela Heraclio Martín de la Guardia, Pedro Arismendi Brito, Ildefonso Vázquez Bravo, Francisco González Guiñán y Adolfo Briceño Picón. En Ecuador Juan Rodríguez Gutiérrez y Juan Montalvo. En Perú Suárez Radillo, Manuel Ascencio Segura. En Bolivia Benjamín Lenz, José Rosendo Gutiérrez y Ataniel Aguirre. En Chile Carlos Bello Boyland, Eusebio Lillo, Rafael Minvielle y Salvador Sanfuentes. En Uruguay Francisco Xavier de Acha, Heraclio Fajardo, Alejandro Magariños Cervantes y Eduardo M. Gordon. En Argentina Bartolomé Mitre, José Mármol, Juan B. Alberdi y Pedro Echagüe, entre muchos otros. Sobresale el trabajo de dos dramaturgas latinoamericanas, que se convirtieron en las más prolíficas del continente: la mexicana Isabel Prieto de Landázuri, autora de quince obras dramáticas, y la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuyas obras llegaron a estrenarse en Madrid. Ver en: LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro…*, pp. 177-185.

Ibsen: el realismo moderno. Este estilo, del que derivaría el realismo psicológico, el naturalismo y el simbolismo (Chéjov, Strindberg, Hauptmann, Sudermann y Shaw) revolucionó la concepción del drama y los códigos de actuación en Occidente. El teatro moderno, alejándose del estilo declamado y lleno de artilugios, se interesó por los problemas sociales y buscó desnudar el conflicto humano. Se hizo presente en los primeros dramas modernos latinoamericanos de los uruguayos Florencio Sánchez y Ernesto Herrera o del chileno Antonio Acevedo Hernández, y más tarde se consolidaría bajo la pluma de otro grande: Rodolfo Usigli.

A la par que florecía esta tendencia entre un público más bien culto y todavía muy reducido, en el gusto generalizado y poblado de un público heterogéneo, la zarzuela, en una versión acortada y accesible para el público masivo (género chico), cobró adeptos por todas partes. También en las primeras décadas del siglo XX se popularizó el novedoso "teatro de revista". Este género de *vedettes*, ligera ropa e importado de Francia, incluía canciones, cuplés y bailes combinados con aventuras escénicas sobre hechos de la actualidad (a modo de periódico o revista).[31] En México y tras la Revolución, se politizó fuertemente y entrelazado con la canción popular dio lugar al "teatro de carpa" que vio nacer a los grandes cómicos e íconos del cine nacional como Cantinflas, Pardavé, Palillo, Clavillazo o Tin Tan. Sobre el teatro de revista, señala Magaly Muguercia, "Hay que decir que este género de lentejuelas, malicia y piernas al aire, también reservaba un espacio para lo sentimental. Fue cuna de grandes boleros y canciones de amor. Un último rasgo esencial que se da en todos los países: la revista coquetea con la actualidad política".[32]

El baile, la música y la sátira mordaz contra personajes de la vida pública, aunque con un mayor desarrollo textual, confluyeron en el género del *sainete criollo*. En su tono tragicómico, el sainete dramatiza la vida de las clases bajas, por ejemplo, el hacinamiento en conventillos (vecindades) de miles de inmigrantes que llegaron a buscar oportunidades en los países sureños en el contexto de la crisis

[31] PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930", *La Cultura, 1808-2014*, Tomo IV p. 133.
[32] MUGUERCIA, Magaly, "Zarzuelas y revistas", *Curso de Historia del Teatro…*

europea de fines del siglo XIX.[33] En México y a la par, esa conciencia de clase (campesina y obrera), se hizo presente en los dramas del teatro de la Revolución mexicana.[34]

Fue precisamente la confluencia de la mirada política con el drama moderno la antesala del teatro que estaba por surgir en el continente.

1.2 Del *Teatro del Pueblo* en Francia al movimiento independiente latinoamericano

Luego de un largo siglo XIX en el que el arte teatral en Europa había experimentado una especie de anquilosamiento resultado del exceso de zarzuelas, sainetes y dramaturgias orientadas al éxito taquillero, las últimas décadas del siglo XIX y los inicios del siglo XX, atestiguaron una revolución en el mundo escénico como consecuencia del rechazo al teatro frívolo y con fines mercantilistas, así como también por la necesidad de experimentar creativamente desde una ética particular: la asunción del teatro como vehículo de transformación social. Este escenario coadyuvó tanto a la emergencia del ya enunciado teatro moderno, como a la búsqueda del cumplimiento de una nueva función social del arte dramático.

En 1903 Romain Rolland, a la postre premio nobel de literatura, publicó en París su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* en el

[33] "El precio bajo de las entradas convocó al público humilde, el inmigrante que desde no hacía mucho tiempo vivía en la Argentina y traía en las entrañas el gusto por el teatro, al cual se le brindó historias afines con su nueva cotidianeidad: la vida esforzada de los conventillos, la llegada del tango al campo popular, el roce con la delincuencia menor y los intentos de "tanos" y "gallegos" por adaptar el idioma a la jerga porteña, lo que producía el viejo efecto cómico del malentendido, tan usado por el teatro de todos los tiempos. Así nació, creció y murió, a fines de los 30, el sainete criollo, hijo del español". En: PERINELLI, Roberto, *Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables*, p. 87.

[34] Las primeras representaciones teatrales que abordaron la Revolución compartieron temporalidad con el hecho mismo, por lo que cumplieron un papel de divulgación sobre los distintos propósitos e ideologías del movimiento armado. No obstante, hubo dos obras precursoras del teatro de la Revolución (o vaticinios de la misma) que a pesar de la censura en el Porfiriato, lograron llevarse a escena antes de que estallara el conflicto armado: *La venganza de la gleba* (1904) de Federico Gamboa y *La Sirena Roja* (1908) de Marcelino Dávalos. Durante el periodo revolucionario, el propio Ricardo Flores Magón escribió los dramas anarquistas: *Tierra y libertad* (1916) y *Verdugos y víctimas* (1918). Ver en: DEL RÍO, Marcela, *Perfil y muestra del teatro de la revolución mexicana*.

cual afirmaba que tal como estaban las cosas, el teatro se encontraba en ruinas, más inerte que un museo y que era impostergable una renovación: no sólo hacer buen teatro con riqueza estética, sino un teatro que fuera luz para la inteligencia del pueblo, fuerza y alegría, y que elevara la grandeza del espíritu humano.[35] "Queremos reanimar el arte exangüe, ensanchar su pecho magro, la fuerza y la salud del pueblo. No ponemos la gloria del espíritu humano al servicio del pueblo; hacemos un llamado al pueblo para que, con nosotros, se ponga al servicio de esa gloria".[36]

Con la influencia del drama moderno, la búsqueda de una expresión más profunda y menos burguesa venía ocurriendo en la escena europea desde finales del siglo anterior. André Antoine fundó en París el *Théâtre-Libre* en 1887, Jacob T. Grein en Londres *The Independent Theatre Society* en 1891 y M. Loewefeld el *Schiller Theater* en 1894 en Berlín. Las experiencias se multiplicaron iniciado el siglo XX; en 1913 Jacques Copeau creó en París el *Vieux Colombier*, en 1915 Max Reinhardt dio vida al *Die Volksbühne* (El Teatro del Pueblo) en Berlín; Anton Bragaglia al *Teatro Sperimentale degli Indipendenti* (Teatro Experimental de los Independientes) en Italia en 1922 y Erwin Piscator al *Teatro Proletario* de Berlín durante el mismo año.[37] Estos cambios se relacionan -con sus matices- con la escalada de la influencia del pensamiento marxista entre intelectuales y artistas de la época.

Pero sin duda sería determinante para la transformación del arte teatral del nuevo siglo lo ocurrido en la escena rusa. En 1898 Konstantín Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Danchenko fundaron el Teatro de Arte de Moscú, con el que proponían elevar, como nunca antes, la calidad en la escena a través de la formación rigurosa del actor. Dos décadas más tarde y tras la Revolución de octubre la actividad teatral tuvo un despliegue inédito por toda la Unión Soviética, y la

[35] ROLLAND, Romain, *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, p. 84.
[36] ROLLAND, Romain, *El Teatro del Pueblo…,* p. 42.
[37] FUKELMAN, María, "El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente", *Adversus*, XII, p. 142.

escuela del realismo psicológico de Stanislavski un impacto mundial.[38] Directores y actores de todas las latitudes buscaban hacerse de las traducciones del sistema de actuación de Stanislavski, el más influyente del siglo XX,[39] o viajar a Moscú para formarse con él o con quien fuera su actor e impulsor de la biomecánica teatral, Vsévolod Meyerhold, así como asistir al prestigioso Festival de Teatro de Moscú.[40]

Esto coincide con la efervescencia y el debate sobre la función social del arte que traspasó fronteras. Tras el triunfo de los bolcheviques surgieron distintas propuestas finalmente instrumentadas en una política cultural proletaria que buscó incorporar a campesinos y obreros al Estado socialista.[41] En poco tiempo, la escena soviética logró experimentar una riqueza sin precedentes que impulsó la puesta en escena de dramaturgos nacionales así como de los clásicos universales. Las cifras documentadas hablan de cerca de 70 millones de espectadores anuales y de 100 mil conjuntos teatrales de aficionados. La red de teatro se extendió por los centros industriales, incluso la Siberia Occidental llegó a contar con 5 teatros profesionales y para el campo se conformaron cerca de 100 compañías ambulantes en los *koljoses* y los *sovjoses*. En Moscú y Petrogrado se fundaron los dos primeros teatros del mundo especializados en público infantil.[42] Stanislavski lo refirió así en 1926: "El

[38] El Teatro de Arte de Moscú viajó a Nueva York en 1922, a partir de lo cual el sistema de actuación de Stanislavski comenzó a difundirse en Estados Unidos, y dos años más tarde por América Latina. En: MUGUERCIA, Magaly, "El actor nacional", *Curso de Historia del Teatro…*

[39] El sistema de Stanislavski y su escuela del realismo psicológico considera al actor no como un intérprete de una ficción, sino un ente que vive la acción. Para terminar con la falsedad sobre el escenario propone el estímulo de la imaginación con un manejo corporal preciso que canalice las emociones para habitar completamente la escena, para encarnar de manera viva al personaje.

[40] En 1935 el actor y escritor mexicano Gómez de la Vega asistió a dicho festival donde durante 16 días presenció, junto con directores, actores, escenógrafos y críticos de Europa y Estados Unidos, montajes de Tolstoi, Máximo Gorki y Shakespeare. Sobre su experiencia expresó: "El teatro en la U.R.S.S. es un culto, es como una religión de Estado. Diríase que la Unión Soviética es una verdadera *teatrocracia*. Y este es uno de los principales aspectos de la profunda diferencia que existe entre el teatro soviético y el teatro de los demás países; desparecida en Rusia toda preocupación de carácter económico, toda finalidad comercial en los espectáculos, el teatro ha recobrado de pronto su antigua grandeza, el prestigio sagrado que lo rodeara al nacer, bajo el sol de Grecia". En: GÓMEZ DE LA VEGA, Alfredo, *El teatro en la URSS*.

[41] Entre las visiones radicales estuvo la liderada por Bogdanov que derivó en la creación del movimiento artístico conocido como *Proletkult* que sostenía que la cultura burguesa debía condenarse en bloque. Ver: LUCENA, Daniela, *Cultura Proletaria y Vanguardia Rusa*, p. 2. Por su parte, entre las moderadas estuvo la de Lenin y su comisario de instrucción, Lunacharsky, quienes consideraban que la cultura proletaria tenía que resultar del desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad. La visión de Lenin al respecto puede consultarse en: LENIN, V.I., "Sobre la cultura proletaria".

[42] OSIPOV, Guennadi, *El Teatro Soviético*, pp. 6-9.

teatro ha recibido una nueva misión, debió abrir sus puertas a las más vastas capas de espectadores, a los millones de hombres que hasta entonces no habían tenido posibilidad de gozar de las satisfacciones culturales […]".[43]

El reducto al que fue sometido el arte tras la consolidación de Stalin en el poder, cuando toda la práctica cultural soviética se orientó hacia el didactismo social, devino en una política cultural cuyo eje fue la promoción del régimen, de su líder y del ideal del nuevo *homo sovieticus*, así como la imposición del realismo socialista y su representación "verídica" de la historia como corriente estética. En consecuencia, los años que maravillaron a la gente de teatro alrededor del mundo fueron quedando atrás a la par que el encanto del régimen.[44] Pero en su momento, la influencia de la intensa actividad cultural, así como del pensamiento socialista (que contó con importantes adeptos en el mundo de las artes y la dirección teatral europea como Erwin Piscator y más tarde Bertolt Brecht) influyeron en las teatralidades y artistas de América Latina, quienes también de este lado del mundo, buscaron hacer un teatro de calidad y popular, aunque en este caso, no oficial.

1.2.1 Primeras experiencias independientes: El Cono Sur

> El hombre aferraba su campana, confiado y exultante. Vendrán, sí, estoy seguro. El espectáculo va a comenzar. Dos muchachos le ayudaron a colocar el cartel: Teatro del Pueblo. Y en letra cursiva y temblorosa la frase de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella"

Raúl Larra condensa en este breve fragmento la labor que por treinta 30 años realizó Leónidas Barletta sonando cotidianamente una campana en la banqueta de la famosa avenida Corrientes (y luego sobre Diagonal Norte) en la ciudad de Buenos Aires para convocar a la función que estaba por comenzar. En los primeros tiempos unos cuantos transeúntes más bien perplejos aceptaron el desafío de introducirse a un espacio escénico hechizo para presenciar las novedosas escenificaciones de

[43] OSIPOV, Guennadi, *El Teatro Soviético,* p. 6.
[44] En gremio teatral más aún cuando fue difundida la sospecha de la ejecución de Meyerhold por el régimen. A la postre se confirmaría que su mujer fue torturada y él enviado al gulag en 1939, donde posteriormente fue asesinado a razón de la crítica que hiciera al estalinismo durante un Congreso de directores de escena.

dramaturgos modernos, que hacia 1930 constituían una rareza dentro de la cartelera bonaerense copada por zarzuelas, sainetes criollos y revistas.

Barletta y sus compañeros nombraron a su proyecto "Teatro del Pueblo", génesis de un teatro y movimiento que más tarde sería conocido como independiente, caracterizado no sólo por la tenacidad y épica del hombre de la campana, sino por su dimensión social, ética y política.

Leónidas Barletta, escritor, periodista y luego director teatral, había trabajado en los tiempos de la Primera Guerra Mundial en la aduana del puerto de Buenos Aires, desde donde fue testigo de las condiciones de vida los cientos de miles de inmigrantes que llegaron para trabajar en la creciente industria alimentaria, textil y de la construcción. En periódicos como el Frente Único asumió la defensa de la clase obrera a la vez que participó en círculos de escritores contagiados por la efervescencia de la literatura de tono social. Formó parte del grupo de intelectuales de izquierda llamado "de Boedo" que dio vida a revistas de divulgación literaria y de quienes provino la idea de que el teatro podía ser vinculante con el gran público.[45] Los primeros intentos efímeros por dar vida a una agrupación independiente ocurrieron en 1926 con el Teatro Libre y en 1927 con el Teatro Experimental Argentino. Pero Barletta, que había encontrado en el teatro un pulso de vida, se mantuvo firme en el propósito hasta lograr fundar un proyecto permanente: El Teatro del Pueblo, el cual vio la luz el 30 de noviembre de 1930, y con el que se propuso conjuntar el teatro de arte y moderno con el sentido de independencia y vocación popular.[46]

Constituido como entidad civil, en sus estatutos fundacionales se definieron como sus objetivos: "art 2: "a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro,

[45] LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, p. 70.

[46] "Se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría su logotipo), pero su creación 'de palabra' se concretó en los lujosos salones de la Wagneriana (sita en Florida 936), el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo 'Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte'." En: FUKELMAN, María, "Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica", *Anagnórisis, Revista de investigación teatral*, Núm. 16, p. 107.

clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo.[47] Además, se estipuló que el carácter de independiente tenía que ver con no aceptar vínculos o negocios con el Estado y con empresas comerciales y que su misión debía ser puramente artística y ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica. Se estableció que su capital social se formaría con lo obtenido por las presentaciones, abonos y suscripciones del público y donaciones espontáneas. El proyecto se autonombró independiente en el sentido de asumir una forma de producción autogestiva que rechazaba como motor de existencia la mercantilización del teatro o la sujeción oficial. A decir del teórico teatral Jorge Dubatti, se trató de "Una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias".[48]

Aunque la agrupación no se afilió a ningún partido, lo cierto es que sus posicionamientos eran anticapitalistas. El Teatro del Pueblo no estaba subvencionado, pero después de itinerar por varios locales sin lograr asentarse, obtuvo en 1937 una concesión de la municipalidad para ocupar por 25 años el Teatro Corrientes (que a la postre se convertiría en el Teatro San Martín) con una capacidad para 1500 espectadores. Sin embargo, tras el golpe militar de 1943, la concesión fue derogada por decreto y el nombre del Teatro del Pueblo proscrito. Pese a todo, lograron alquilar un sótano en Diagonal Norte 943, donde acondicionaron una sala para 150 espectadores y la convirtieron en su sede permanente.[49]

En sus inicios y entre el medio artístico existió incredulidad y hostilidad sobre las posibilidades de pervivencia de un proyecto de este tipo. Se trataba de una sala

[47] LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana,* p. 81.
[48] DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino*, p. 81.
[49] Leónidas Barletta murió en 1975. La sala del Teatro del Pueblo fue adquirida en los años noventa por la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), encabezada por Roberto Cossa, y continúo funcionando hasta el año 2020 en la misma sede de Diagonal Norte. Tras la edificación de una nueva sala en el barrio del Abasto, el proyecto se mudó y recientemente abrió sus puertas conservando el nombre de El Teatro del Pueblo. Ver: COMMISSO, Sandra, "Teatro del Pueblo: 90 años de un emblema teatral argentino", *Clarín*, 29 de noviembre 2020.

muy modesta cuyas incomodidades sólo eran compensadas por la épica de sus actores que lo mismo desempeñaban su papel en escena que el de carpinteros, utileros, electricistas, albañiles o taquilleros. El escritor Roberto Arlt diría sobre el proyecto: "Y por fin entraron algunos, vinieron otros, y hoy estamos aquí todos juntos, en una especie de camaradería invisible […] Aquí se está preparando el teatro del futuro para que cuando esa gente se harte de películas malas, tenga donde entrar".[50]

El Teatro del Pueblo poco a poco fue identificado como una propuesta artística diferente. Ganó asiduidad a la vez que devino en un movimiento nutrido por nuevos grupos con la misma vocación experimental, en el sentido originario del término de ser un teatro fuera de los perímetros conocidos y que se pensó a sí mismo "buscando desglosar lenguajes y códigos, atendiendo a lo producido y juzgándolo con la mayor objetividad posible en función de sus premisas; experimentó en tanto se enunciaron programas efectivizados en escena y rectificados o ratificados según un proceso de reflexión conjunta entre productores y receptores".[51] A través del tiempo el movimiento consolidó una trayectoria y público propio.[52] En palabras del actor Elías Wacks:

> Soy de los que sienten satisfacción por el buen trabajo de los demás. Y sobre todo gran satisfacción de ser miembro del Teatro del Pueblo, fundador del teatro independiente, con un repertorio que, estoy seguro, nadie alcanzó en el mundo. Cuando uno piensa que el Teatro del Pueblo estrenó cerca de 300 piezas en treinta años, hizo conocer casi todo Shakespeare, casi todo Cervantes, Lope de Vega, Marlowe, Molière, Gogol, Goldoni, Plauto, Sófocles, Cocteau, O'Neill, y a todos los grandes poetas argentinos, cuando

[50] LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, p. 75.
[51] TRASTOY, Beatriz, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", p. 479.
[52] "Al Teatro del Pueblo le siguieron, en los primeros años, Teatro Proletario (1932), Teatro Juan B. Justo (1935), Teatro Íntimo (1935), La Cortina (1937), Teatro Popular José González Castillo (1937), Tinglado Libre Teatro (1939), La Máscara (1939), Teatro Universitario de Arquitectura (1939), IFT (1937), Teatro Florencio Sánchez (1940), Espondeo (1941) y Teatro Libre de Buenos Aires (1944), entre otros. Ya en la década de 1950, esta cantidad de grupos se había triplicado. Además, el movimiento se fue expandiendo desde Buenos Aires hacia otras provincias y ciudades populosas del país, como Córdoba, Mendoza, Salta, Santa Fe, Rosario (Provincia de Santa Fe) y La Plata (Provincia de Buenos Aires)". En: FUKELMAN, María, "Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida", *Culturales*, Vol. 1, Núm. 1, p. 155.

pienso que descubrió y difundió a Roberto Arlt, a Roberto Mariani, a Martínez Estrada, a González Tuñón, a Luis Cané y a tantos otros, siento orgullo de ser actor de esta compañía cuya finalidad es contribuir a elevar la cultura popular.[53]

Los grupos independientes surgidos no fueron homogéneos ni en su organización ni en su estética, pero sí compartían la intención de hacer un teatro con espíritu crítico. Es conveniente señalar las diferencias entre el teatro independiente que se propuso hacer un teatro de arte que no fuera exclusivo de las élites, al teatro obrero anarquista que le precedió. Este último emergió con fuerza en las primeras décadas del siglo XX de las filas de los obreros inmigrantes que buscaban el vehículo idóneo para expresar sus posiciones libertarias. Se trataba de un teatro político combativo y aficionado; un 'teatro de urgencia' para comunicar ideas y pautar la acción. Tanto los dramaturgos como actores eran más bien improvisados y la trama de sus obras estaba vinculada a su realidad inmediata. Un movimiento de importante impacto por la cantidad de elencos que se conformaron y de su público obrero (del cual el peronismo echaría mano después).[54]

Por su parte el teatro independiente si bien compartió algunos posicionamientos del teatro anarquista, como el rechazo al teatro comercial o la convicción de que debía propiciar la reflexión, buscó una expresión escénica con rigor estético, dirigida a la formación sensible y no sujeta a la consigna; aunque buscó elegir piezas críticas de la realidad social. Las obras eran de dramaturgos clásicos, universales y contemporáneos, con un énfasis en los nacionales, de ahí la importancia que tuvo para la conformación de un teatro genuinamente argentino.

[53] Citado por: FUKELMAN, María, "El vínculo entre Romain Rolland…", p. 151.

[54] Las investigaciones de Carlos Fos sobre la historia del teatro obrero anarquista aportan claridad sobre el tema. En una compilación de sus textos se encuentra el manifiesto que los elencos obreros elaboraron como declaración de principios, en este se lee: "No pretendemos hacer obras sin ejercer el pensamiento crítico sobre ellas. Así nos pareceríamos a los teatros comerciales que ponen sus insultantes producciones con la única aspiración de llenar los bolsillos de sus dueños […] En sus textos tienen que estar reflejadas las luchas de los militantes por convertir a la sociedad en un espacio solidario, justo y libre. Hay obras que tienen que responder, con cierta urgencia, a los sucesos políticos y sociales del momento. Con claridad deben exponer los hechos y con didactismo no aburrido dar salidas positivas para la clase obrera […] En cuanto al actor no puede pensarse como un individuo en búsqueda de virtuosismo. Es un instrumento, cuya voz se amplifica en el colectivo […]". En: ARRECHE, Araceli, *Teatro obrero. Una mirada militante*, p. 48.

Por su parte los actores, aunque no recibían un sueldo y decidían pertenecer a los grupos por convicción artística, estaban formados en el oficio. Fue un teatro que dentro de sus límites materiales buscó una expresión profesional en su realización -que no en sus ingresos-, alejado de la parafernalia.

En distintas latitudes latinoamericanas, desde finales de los años veinte y durante la década de los treinta, surgieron propuestas escénicas que también buscaban hacer un teatro de arte y moderno. Pero la independencia de algunas de estas no estaba en la dimensión popular que tuvo el movimiento de los porteños, porque aunque sí pretendían un teatro anti comercial, su interés estaba en la experimentación y el teatro de arte, así fuera elitista. Tal fue el caso del Teatro de Ulises en México, proyecto creado en 1928 en el que convergieron algunos escritores (Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Celestino Gorostiza) que con el financiamiento de Antonieta Rivas Mercado acondicionaron un foro en el centro de la capital y que aunque tuvo vida por sólo seis meses, sembró la semilla del teatro moderno en el país.[55] Experiencias similares ocurrieron en Brasil, donde en 1927 Álvaro Moreira creó el Teatro de Brinquedo y en 1932 Flavio de Carvalho el Teatro da Experiencia; o en Cuba con La Cueva-Teatro de Arte de La Habana, en 1936.[56]

Los que siguieron la tendencia inaugurada por Teatro del Pueblo fueron grupos como Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo, La Cortina, Teatro Popular José González Castillo, IFT, Tinglado Libre Teatro, La Máscara, Teatro Libre Florencio Sánchez, y más tarde el Teatro Estudio, Nuevo Teatro y Teatro Popular Fray Mocho, entre muchos más. El movimiento se expandió hacia otras provincias como Córdoba, Mendoza, Salta, Santa Fe, Rosario y La Plata, y casi a la par traspasó fronteras. Destaca en Uruguay la fundación en 1937 de su homónimo El Teatro del Pueblo por Manuel Domínguez Santamaría, que iniciaría una tradición independiente crucial y la más dominante dentro del teatro uruguayo. Posteriormente en Chile, Brasil y luego en Perú, Venezuela y en Colombia, se

[55] OLGUÍN, David, "El "cacharro" de Mesones 42: Teatro de Ulises", p. 54.
[56] MUGUERCIA, Magaly, "Los teatros independientes", *Curso de Historia del Teatro…*

conformaron agrupaciones independientes (algunas derivadas de compañías universitarias).

Cabe apuntar que el interés en Latinoamérica de hacer un teatro de arte que resonara social y políticamente tuvo también que ver con la influencia de intelectuales y artistas que se encontraban resistiendo al ascenso del fascismo en Europa, así como con la llegada de artistas españoles republicanos. En 1932 se había llevado a cabo en Ámsterdam el primer Congreso Mundial contra la guerra y el fascismo en el que participaron más de dos mil delegados de 27 países, estableciendo posteriormente una sede permanente en París presidida por Romain Rolland, Henry Barbusse y Francis Jourdain. De este Congreso se derivaría la Alianza de Intelectuales Antifascistas creada en 1936 contra el franquismo, donde participaron gente como Rafael Alberti, Miguel Hernández, María Zambrano, Luis Buñuel, Luis Cernuda y Pedro Garfias, entre muchos más.

Tanto de Norteamérica como de América Latina, hubo representación de las iniciativas intelectuales antifascistas, pero sobre todo acciones de apoyo para gestionar el exilio de muchos de ellos. En Argentina por ejemplo, se creó una red conocida como la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) de filiación comunista y antifascista que tuvo réplicas similares en Uruguay, Chile, Paraguay y Brasil durante el período de 1935 a 1943.[57] Esto tuvo gran impacto en el quehacer teatral y sobre todo en los nóveles independientes que comenzaron a realizan puestas en escena de piezas que hablaban sobre el repudio al fascismo, acentuado tras el conocimiento del asesinato del poeta y dramaturgo Federico García Lorca.

Para 1949 se llevó a cabo en Buenos Aires la Primera Muestra de Teatros Independientes de muchas tantas que vendrían después, y luego en el contexto del 25 aniversario de la fundación del Teatro del Pueblo de Barletta, José Marial publicó el primer libro dedicado al movimiento.[58] Hacia los años cincuenta y dada la

[57] CALENTANO, Adrián, "Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista", *Literatura y Lingüística*, Núm. 17, p. 198.
[58] DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino*, p. 118.

multiplicación de grupos, tanto Argentina como Uruguay contaban ya con organizaciones gremiales. Fue la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) tras un amplio proceso de discusión en torno al cuestionamiento sobre ¿qué es el teatro independiente? que definió sus llamados "Principios generales", condensados en las nociones de teatro de arte, nacional, popular, organización democrática, intercambio cultural y militancia; y lo definió como:

> Un movimiento libre de sujeción comercial, injerencia estatal limitativa, explotación publicitaria, interés particular de grupos o personas, y de toda otra presión, con una organización institucional, colectiva y democrática, que luchará por la libertad, la justicia y la cultura a través de la expresión escénica, la cual deberá ser de alta exigencia artística y de orientación nacional y popular, procurando su difusión interna y externa.[59]

Hay que subrayar que la definición del término independiente continuó siendo objeto de discusión, llegando incluso al planteamiento de si este teatro debía nombrarse de manera distinta (libre, vocacional, autónomo); asunto no menor, ya que no se trataba nada más de la pertinencia de un concepto, sino de su sentido. Aunque hubo un acuerdo general del cual partir, no significa que desde ese entonces (y en distintas latitudes) no existieran matices y críticas sobre lo que es el teatro independiente.[60] En cualquier caso, el espíritu general que la FUTI intentó aprehender en su definición sería guía general para las organizaciones gremiales que con perfil similar se crearon en otros lugares del continente. México por su parte, resulta un caso de excepción dentro del panorama del teatro independiente de la primera mitad el siglo XX, en tanto que todo aquello relacionado con promoción cultural de tinte social quedó bajo la casi absoluta tutela del Estado posrevolucionario y las iniciativas artísticas estuvieron vinculadas de algún modo u otro a instituciones o subvenciones estatales, lo que podría explicar la ausencia,

[59] PIGNATARO, Jorge, *El teatro independiente uruguayo*, p. 24.

[60] En 1956 la revista Teatro Independiente editada por el grupo El Galpón de Uruguay publicó una encuesta realizada por Gualberto Trelles a siete figuras destacadas de los grupos de la FUTI en donde se les planteó la pregunta ¿Por qué independientes? Las respuestas revelan la diversidad de visiones (y no exentas de contradicciones entre ellas) dentro de un movimiento que estaba en construcción permanente. Ver la sección de Documentos de: http://bertoltbrecht.org.uy/

hasta las últimas décadas del siglo, de colectivos teatrales con el perfil independiente en que emergieron en el sur del continente.[61]

En 1964 Leónidas Barletta expresó las siguientes palabras con motivo de la inauguración del Festival Nacional de Teatros Independientes realizado en la ciudad de Rosario, la cuales resultan una síntesis de su visión:

> Debo expresar ante todo que *independiente* es la más alta categoría que se puede alcanzar en materia de teatro. No desconocemos la labor de los *profesionales*, filodramáticos, aficionados, estudiantes y oportunistas que empollan en cuanto nido encuentran deshabitado; pero independientes son aquellos artistas que, conscientes de la importancia social del arte, costean con su sacrificio personal la posibilidad de que el teatro, la más alta escuela de la humanidad, llegue al espectador en su máxima pureza.[62]

Resumiendo, el desarrollo y praxis del teatro independiente de la primera mitad del siglo XX puede caracterizarse, en términos generales y para los fines de esta investigación, de la siguiente manera:

- Fue un movimiento que desafió el *statu quo* teatral, proclamándose independiente del teatro comercial.
- Se propuso realizar un teatro experimental, moderno y con valor estético pero anti elitista. De ahí que los dramaturgos de vanguardia se conocieran a través de las puestas independientes.
- Tuvo una vocación formativa dirigida a la sensibilidad y la reflexión del público popular.
- Su forma de producción fue autogestiva y sostenida por el apoyo directo del público y de los propios integrantes.
- Como condición de existencia los grupos se propusieron contar con sus propias salas (foros o galpones).
- Los actores renunciaron a lucrar con su profesión, y por consiguiente, a recibir un sueldo. Debieron responsabilizarse de su formación actoral,

[61] Una reflexión más amplia al respecto puede consultarse en el Epílogo del presente trabajo.
[62] Citado por: LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, p. 106.

intelectual y política, así como de desempeñar tareas técnicas, y administrativas.

- La organización gremial se asumió como necesaria para formar un frente en defensa de sus principios y quehacer artístico.

Debemos tener presente que resulta indisociable, desde la fundación del teatro independiente en Argentina, la fusión de la dimensión artística del teatro con la social y la política, y que aquello que en un inicio fue el proyecto de una agrupación, llegó a convertirse en un fenómeno fundacional sobre una manera particular de hacer y producir teatro, que aunque a través del tiempo se ha nutrido de otros sentidos, le da carta de identidad a lo que podemos definir como teatro independiente.

1.3 La transición de los años 50: el teatro de Brecht en Latinoamérica

Tras el periodo de redefinición de la geopolítica mundial de posguerra y ya en el contexto de la Guerra Fría, los años cincuenta transitaron en tensa calma y fueron la antesala de las importantes transformaciones sociales y culturales de los icónicos años sesenta.

Los países de América Latina, además de padecer en su mayoría de una constante inestabilidad política y asimetría social, lo hacían de la creciente intromisión de los intereses norteamericanos. El pulso de la agitación era latente y en el mundo del arte se visibilizó a través del surgimiento de diversos colectivos. El *boom* latinoamericano se gestaba.

En el teatro, la reflexión, la irreverencia y la inconformidad devino en la adhesión a dos vertientes teatrales de algún modo antagónicas pero que paralelamente convergieron en la escena continental: el teatro del absurdo, encabezado por autores como Samuel Beckett, Eugene Ionesco o Jean Genet, y el teatro épico de Bertolt Brecht.

Abriendo paso al teatro existencialista, *Esperando a Godot* de Beckett se estrenó en 1955 en Brasil y México, y un año después en Argentina. A la par,

Ionesco llegaba también a Cuba y Chile. Pero el fenómeno que impactaría la escena independiente como no había ocurrido antes sería la propuesta brechtiana.

Allegándose los textos dramáticos en idioma original que venían de la RDA, el grupo El Galpón de Uruguay llevó a escena *La ópera de dos centavos* en 1957 y en 1959 *El Círculo de tiza caucasiano*. Aunque la agrupación uruguaya se afirma pionera en escenificar a Brecht en Latinoamérica y otras fuentes documentan puestas anteriores, lo cierto es que bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, ambos montajes fueron clave para el éxito avasallador y la difusión de Brecht por Sudamérica. A decir de Roger Mirza, tanto en su concepción dramática como en la renovación de las convenciones escénicas, el teatro brechtiano se convirtió en un modelo mimético escénico y textual al ser vía de esclarecimiento de la conciencia del espectador y de desenmascaramiento de las fuertes contradicciones sociales en América Latina.[63]

Para Brecht, el teatro debía concientizar al espectador, situarlo en una perspectiva política, y no tanto por el contenido del drama sino por el procedimiento al que era expuesto. Buscaba despojar en escena a las relaciones sociales de cualquier halo romántico y mostrarlas tal cual, por ello su planteamiento era anti-aristotélico en el sentido de que pretendía romper con el efecto de la catarsis y la emoción avasallante, para en su lugar provocar la reflexión en el espectador a través de recursos como la narración, el rompimiento de la cuarta pared y el distanciamiento de la ficción.[64]

A fin de cuentas se trataba de hacer un teatro que no fuera ajeno a la conciencia histórica, lo que en buena medida se ajustaba a los ideales del teatro independiente; como lo expresó Atahualpa del Cioppo en su momento: "El de Brecht no es un teatro de vanguardia que critica la vida sin proponer un cambio, sino un teatro revolucionario que propone que la vida cambie. El teatro no puede lograr esta hazaña, pero sí puede hacer una propuesta al respecto".[65] Los latinoamericanos

[63] MIRZA, Roger, "Brecht en Uruguay: un paradigma avasallante", *(Des)archivo Brecht* [en línea].
[64] DE MIGUEL, Diego "Brecht y el Teatro Político", *Escuela de Teatro de La Plata* [en línea].
[65] DE ITA, Fernando, *El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo*, posición 2560.

también aprendieron de Brecht que la función política del teatro no tenía por qué demeritar su valor artístico, “en América Latina existe un proceso que obliga al teatro a ser estético con la más rica forma que pueda darse, sin olvidar que también debe ser histórico, pues expresa una época determinada, y no vivimos en cualquier continente",[66] opinaba también Del Cioppo.

La concepción épica y también didáctica del espectáculo “sirvió como modelo de montaje no sólo para las puestas en escena de piezas del propio Brecht, sino también en las escenificaciones y adaptaciones de piezas clásicas y contemporáneas, con una ideologización de sus contenidos para rescatar su capacidad de interpelarnos”.[67]

Aunque no exclusiva, la influencia de Brecht sería decisiva en las siguientes décadas para lo que estaba por suceder en el teatro independiente latinoamericano.

[66] BRAVO-ELIZONDO, Pedro, “Atahualpa Del Cioppo, nuestro Brecht en América Latina: 1904-1993”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 27, Núm. 2, p. 162.
[67] MIRZA, Roger, *El teatro de los sesenta en América Latina*, p. 17.

II. Segunda ola y auge del movimiento teatral independiente latinoamericano: los años sesenta y setenta

La eclosión de expresiones y estilos artísticos que alrededor del mundo ocurrió en las décadas de los sesenta y setenta como consecuencia, a la vez que inspiración, de las protestas sociales en la coyuntura de las tensiones del mundo bipolar, ha sido un fenómeno pocas veces repetido en la historia. Estamos hablando de un periodo que aunque de corta duración, parecería constituido con un *zeitgest* particular. Un clima de creación propagado en un mundo que asistía a las consecuencias de la descolonización de África y Asia, al robustecimiento del Estado de bienestar en Europa, a la expansión a otras áreas del estilo de vida americano y de la sociedad de consumo, a la lucha contra el racismo, contra la guerra de Vietnam, a la defensa de la libertad de expresión y sexual, y a la emergencia, en una pequeña isla caribeña, de una revolución que terminó proclamándose socialista.

Claudia Gilman considera que la noción de época es totalmente adecuada para conceptualizar este periodo de tiempo por contener un "espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio".[1] La época está precedida por el periodo de redefinición de la geopolítica mundial de posguerra y el consecuente establecimiento de la supremacía de Estados Unidos y de la Unión Soviética como potencias hegemónicas contrapuestas. Aunque desde luego existe una discusión sobre los acontecimientos que marcan sus límites temporales, para los fines de este trabajo centrado en América Latina, consideraremos como acontecimiento inaugural de la época a la Revolución Cubana (1959) y la prolongaremos hasta mediados de la

[1] GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, p. 36.

década de los ochenta en que además de llegar a su fin las dictaduras militares sudamericanas, se fueron sintiendo los efectos de un latente nuevo orden mundial.

En el presente capítulo se aborda sustancialmente el aspecto cultural de la época que dio lugar tanto a la conformación en el mundo occidental de diversos movimientos y colectivos artísticos, generalmente caracterizados por su vocación contracultural y antimperialista, como al acrecentamiento de las políticas de intervención cultural norteamericana. No puede omitirse que el periodo se encuentra inmerso en el contexto de la Guerra Fría, es decir, de vigilancia constante del otro y de la búsqueda de influencia en su comportamiento político, social, y desde luego, cultural.

Así como ocurrió en las distintas expresiones artísticas, en el teatro se vivió un tiempo de revolución. Infinidad de grupos teatrales surgieron desde Norteamérica hasta el Cono Sur, dando lugar a una segunda ola del movimiento de teatro independiente. Esta ola expansiva es denominada por algunos autores como Nuevo Teatro latinoamericano o Movimiento de Teatro de Grupo, pero aunque con algunas nuevas características y en un momento histórico distinto, en estas líneas planteamos que se trata de una segunda etapa arraigada en muchos de los principios del movimiento independiente originario.

El clima cultural referido a continuación resulta esencial para situar el contexto en el que surgieron estas agrupaciones, sus formas de producción artística y de acción; la mayoría de ellos de corto aliento, pero otras, como los que nos ocupan en nuestra investigación, de muy larga vida.

2.1 Contexto: La guerra fría cultural, campo de batalla ideológico y simbólico

La Guerra Fría, cuya “temperatura” logró mantenerse hasta su final, convirtió, de Oriente a Occidente, la parcela de la cultura y del arte en uno de sus campos de batalla principales para influir en la dimensión ideológica y espiritual de sus respectivos ciudadanos, y en la medida de lo posible, de los contrarios. Aunque en primera instancia y con el saldo ideológico de la Segunda Guerra Mundial, el primer

enemigo a vencer había sido el fascismo, tan pronto el Plan Marshall (1947) impulsó la reconstrucción de Europa, la posición anticomunista ahondó profundamente en la vida intelectual europea.

Toni Judt en *Posguerra,* refiere que recién finalizado el conflicto bélico existía aún gran simpatía entre un amplio círculo de escritores y artistas de Francia, Gran Bretaña y de Alemania por las ideas marxistas y el proyecto soviético, quienes de paso compartían el rechazo hacia la cultura norteamericana intensificado por el exceso de atención que Estados Unidos prestaba a los crímenes comunistas, interpretándose como una táctica deliberada para relativizar los del nazismo.

> La tosquedad de la cultura norteamericana, desde sus películas hasta sus bebidas, y las ambiciones interesadas e imperialistas de la presencia estadounidense en Europa constituían un lugar común para muchos europeos de izquierdas y de derechas. La Unión Soviética podía representar una amenaza inmediata para Europa, pero Estados Unidos suponía una amenaza más insidiosa a largo plazo.[2]

A fin de ganar adeptos al concepto de vida americano e incentivar el rechazo al comunismo, la CIA echó a andar su gran maquinaria cultural con la inyección de millones de dólares. Como cabeza rectora de las políticas de guerra cultural, se encontraba el *Consejo de la Estrategia Psicológica* creado en 1951 por la administración de Truman, encargado del diseño de las políticas de persuasión ideológica en los terrenos militar, científico y cultural. Lo importante no era conquistar territorios, declararía al poco tiempo y abiertamente Eisenhower, sino realizar una guerra psicológica sutil y penetrante, para ganar las mentes y las voluntades de los hombres.[3]

La guerra fría cultural en Europa ha sido ampliamente documentada por la historiografía de posguerra, pero sin duda el minucioso trabajo de Stoner Saunders resulta una buena referencia para comprender la dimensión de la labor de penetración cultural diseñada desde Washington. El autor ubica como estrategia

[2] JUDT, Tony, *Posguerra*. *Una historia de Europa desde 1945*, p. 314.
[3] STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, p. 212.

principal de la política cultural encubierta de los norteamericanos, y supuestamente financiada por fundaciones filantrópicas, la creación del *Congreso por la Libertad Cultural* (CLC) que estuvo en funcionamiento de 1950 a 1967 y cuya coordinación inicial corrió a cargo del agente de la CIA Michael Josselson. El Congreso tuvo oficinas en 35 países de todo el mundo, y en sus diecisiete años de existencia "publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a los músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas".[4]

El Congreso aglutinó a gran cantidad de artistas a los que se les pedía participar en la cruzada contra el avance del comunismo y la amenaza a la libertad. La revista *Encouter* fue su máximo órgano de difusión, colocándose por décadas en la lista de las de mayor prestigio. Además de la publicación de artículos literarios y de opinión en este medio, la participación de los artistas se materializó en exposiciones plásticas, festivales teatrales y musicales, becas, concursos y hasta en la asignación de cátedras en las mejores universidades. Aunque muchas de las grandes personalidades del mundo intelectual participaron en CLC (probablemente sin conocer sus fines últimos y formas de financiamiento),[5] hubo detractores que cuestionaron su carácter libre e independiente, se preguntaban de dónde salía la cantidad de recursos empleados y se negaban a la versión blanco y negro del que llamaban "el festival de la OTAN", o a compartir y difundir la idea de que había bombas atómicas "buenas" y bombas "malas".[6]

La Unión Soviética por su parte, hacía lo propio para ampliar su área de influencia. En 1948 impulsó desde Polonia *El Movimiento para la Paz* dentro de un Congreso Mundial de Intelectuales. Dicho movimiento era coordinado con el

[4] STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural,* p. 13.
[5] Entre las personalidades que llegaron a participar en algún momento con el CLC estuvieron Bertrand Russell, T.S. Elliot, André Malraux, William Faulkner, Claude Mauriac, James T. Farrell, Bendetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers y Salvador de Madariaga, entre otros cientos.
[6] Las piedras en el zapato del CLC fueron Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus y Merleau-Ponty, también entre otros.

Cominform y hacía circular una publicación editada en Bucarest cuyo *slogan* decía «Por una paz duradera, por una democracia popular". A decir de Judt,

> La «lucha por la paz», como la denominó la prensa comunista, se desarrolló en el «frente» cultural mediante la «Batalla del Libro» (adviértase el lenguaje característicamente militar leninista). Sus primeros compromisos los contrajo con Francia, Bélgica e Italia. A principios de la primavera de 1950, destacados escritores comunistas (Elsa Triolet, Louis Aragon) viajarían a una serie de ciudades de provincia para impartir conferencias, firmar libros y exhibir las credenciales literarias del mundo comunista.[7]

Desde la consolidación de Stalin en el poder en 1934, el Comité Central había decretado la disolución de todas las agrupaciones artísticas que debían condensarse en *uniones de creadores* de acuerdo a su disciplina: "unión de escritores", "unión de actores", etcétera. Como se apuntó en el capítulo anterior, toda la práctica cultural pasó a ser controlada por el partido para orientarse hacia el didactismo social, y como corriente estética fue impuesto el "realismo socialista".[8]

El papel del arte quedó supeditado a una función ideológica y propagandística, mecanismo propio de los regímenes totalitarios. Antonio Gramsci, quien introdujo en los estudios sociales la noción de *hegemonía* como concepto central para explicar los mecanismos modernos de dominación cultural, lo explica al referir que la cultura (al igual que la ideología), se convierte en instrumento privilegiado por medio del cual una clase social logra el reconocimiento de su concepción del mundo y, en consecuencia, de su supremacía sobre los demás.[9] De ahí que las formaciones de lo cultural, dentro de una sociedad en que se ejerce el poder hegemónico, se expresan desde formas muy elaboradas y organizadas como el sistema educativo, la filosofía o la religión hasta las prácticas artísticas y de

[7] JUDT, Toni, *Posguerra…*, p. 318.

[8] El carácter popular del arte se utilizó como un poderoso medio de educación ideológica del nuevo *homo sovieticus*, un hombre de trabajo, dotado de características muy específicas e integradas mediante el adiestramiento social y dedicado por entero a su patria socialista multinacional. Ver en: HELLER, Michel, *El hombre nuevo soviético, de la utopía a la realidad,* p. 28.

[9] GRAMSCI, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce,* p. 12.

entretenimiento. La Unión Soviética fue claro ejemplo del ejercicio de control hegemónico en el terreno cultural y artístico.

Occidente por su parte hacía lo suyo, aunque a través de medios más sutiles. Por ejemplo, mientras las altas figuras de la élite cultural eran cooptadas o intentaban serlo a través de las políticas de persuasión con fines propagandísticos, la penetración cultural de mayor vigor ocurrió mediante las industrias del entretenimiento norteamericanas, que a través del cine, la radio y la televisión, lograron un impacto masivo y creciente en la modelación de gustos y estilos de vida.

Desde el periodo de Entreguerras, Walter Benjamín había reflexionado en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* sobre la pérdida de unicidad ritual de la obra artística al someterse a la lógica de la reproducción industrial y del cumplimiento de una nueva función social y política. Más tarde, Theodor Adorno y Max Horkheimer, también adscritos a la escuela de Frankfurt, ahondarían sobre el sentido del arte en la sociedad de consumo. Acuñando el término *industria cultural*, realizaron una importante crítica al proceso de estandarización del arte a propósito de su mercantilización, particularmente por la industria norteamericana: "La actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión".[10] Consideraban que la circulación de contenidos simbólicos a través de la industria cultural es capaz de reproducir determinados valores y, a su vez, generar consumidores homogéneos. "Hoy la cultura lo hace todo semejante. Cine, radio y revistas constituyen un sistema",[11] decían.

Poco a poco se fue fraguando un clima de inconformidad hacia la frivolidad de contenidos difundidos por estas industrias. Además, en el caso de Europa (y ni qué decir del de Estados Unidos) el crecimiento del nivel de vida generó una clase media cada vez más robusta, con una juventud en condiciones de aspirar masivamente a la universidad.[12] El resultado fue una población juvenil más crítica

[10] ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 156.
[11] ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica…*, p. 133.
[12] "La educación superior, de haber sido un privilegio una generación anterior, se había convertido en un derecho, y aunque muchos jóvenes no podían acceder a ella, sí compartían un "ecosistema cultural" que

de las instituciones tradicionales, como la familia, la Iglesia y el Estado. En el caso de los Estados Unidos, el clima de rebeldía contra las acciones bélicas del gobierno en Vietnam y contra la moral puritana se aunó a la de la lucha afroestadounidense de personajes como Ángela Davis, Martin Luther King o Malcolm X.

Las condiciones estaban dadas para que el permanente clima de tensión entre las grandes potencias, reflejado en la carrera armamentista, espacial y sus respectivas estrategias de censura, estallara entre los jóvenes mediante una serie de protestas y movimientos que culminaron en el icónico año de 1968: la primavera de Praga, el mayo de París, Londres, Berlín, Madrid, Tokio, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Túnez, México, Montevideo y Buenos Aires, entre otros. Cada cual con sus demandas particulares, pero con la lucha compartida por un cambio en las instituciones, en las condiciones de vida, la mentalidad, las costumbres y la sexualidad.

Con un signo contrario, y de hecho como oposición y rechazo al panorama cultural poblado de propaganda, censura, frivolidad y conservadurismo, las expresiones contraculturales y al margen del *establishment* se multiplicaron por doquier. El arte, a través de todas sus manifestaciones -música, teatro, letras, plástica y danza- acompañó y fue medio de expresión de las protestas y demandas de estos movimientos juveniles.

Tengamos presente que en 1958 había sido creado en Francia el primer Ministerio de Cultura que inauguró una forma de institucionalización de la cultura ubicándola en un plano distinto al de la coyuntura gubernamental para ser considerada una política de Estado, cuya estructura y funciones se replicarían en las Secretarías, Ministerios o Consejos de Cultura fundados a partir de entonces alrededor del mundo. El tratamiento político de la cultura a esta escala obligó a cada nación a delimitar su campo de acción y a una definición de aquello considerado como “cultura”. Fiel al ideal francés ilustrado de “ser educado es ser culto”, y con la vocación de refinamiento otorgado a las “bellas artes”, la inclusión generalizada y el

evolucionaba rápidamente y rompía con los valores, estilos y normas anteriores” en: JUDT, Toni, *Posguerra…*, p. 543.

fomento de determinadas expresiones artísticas fue prácticamente natural, así como la exclusión de aquellas ajenas a dicha vocación u opuestas a los cánones estéticos académicos.

Fueron precisamente los artistas pertenecientes a esta segunda categoría, que por otra parte tampoco resultaban atractivos para la industria cultural (al menos hasta que esta descubrió su potencial comercial), quienes protagonizaron los movimientos contraculturales por vías independientes, buscando desde la trinchera del arte una transformación social. Nos referimos por contracultura a la que León Olivé señala como **"**aquella que deliberadamente se opone a los valores y normas de una cultura dominante",[13] y que busca desmarcarse de las políticas de Estado y de circuitos puramente comerciales. Su expresión más visible y popular se dio entre grupos urbanos ligados al rock, la sicodelia o el grafiti, pero ocurrió en todo el mundo del arte, y aunque se conformaron muchos colectivos amateur, el fenómeno se consolidaría a la postre a través de artistas y grupos profesionales.

2.1.1 América latina y el *boom* del arte con vocación revolucionaria

Los movimientos de lucha por la transformación política y por la libertad de expresión fueron también importantes motores en la América Latina de los sesenta y setenta. Aunque no puede hablarse de homogeneidad en las circunstancias políticas de cada país, el *latinoamericanismo* de la época estuvo ligado a la condición "tercermundista" compartida y, sobre todo, al intervencionismo que a través de diversos mecanismos ejerció Estados Unidos en la región.

Para Estados Unidos, América Latina era fuente de recursos y riqueza, y un área geográfica de influencia que debía permanecer unida frente a intereses de otras naciones y regímenes. El ideal de "América para los americanos" que inspirara a la doctrina Monroe del siglo anterior, cristalizó a mediados del siglo XX con la firma de la Carta de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Bogotá (mayo de 1948), dotando de un carácter formal al sistema panamericano. Pero mientras para los países del subcontinente podía significar una aspiración a mayores ventajas de

[13] OLIVÉ, León, *Interculturalismo y Justicia Social*, p. 26.

desarrollo económico, para Estados Unidos suponía contar con un bloque de defensa colectiva, de ahí que impulsara una moción contra el comunismo que quedó integrada a la Carta en la resolución 32 a favor de la preservación y la democracia en América.[14]

Pese a los explícitos acuerdos de no intervención entre naciones americanas, y también pese al discurso del ideal democrático, Estados Unidos apoyó, financió e intervino directamente en la instauración de regímenes militares y dictatoriales en la región que aseguraran la viabilidad de sus intereses comerciales, financieros y claro está, políticos. Las acciones militares de Estados Unidos para el logro de sus propósitos no es que fuesen una novedad, ahí estaban los casos de Panamá (1903) y Nicaragua (1912-1933), pero en el contexto de la Guerra Fría, el combate al comunismo los hizo 'justificables'.

> Cada vez que un gobierno o un movimiento de liberación nacional trabajó para atenuar las evidentes injusticias sociales mediante la promulgación de programas "progresistas", en Washington se alarmaron ante lo que consideraban el "peligro rojo". Etiquetando todo cambio social como "inspirado por los comunistas", Estados Unidos buscaba una justificación para sus consiguientes acciones. Dependiendo de la situación y de la importancia relativa de cada país, estas contramedidas incluían: campañas de información o contrainformación; programas de contrainsurgencia; chantajes económicos; "estado de guerra subliminal"; ayudas militares de todo tipo a los regímenes fieles; maniobras navales intimidantes; y, como ultima ratio, apoyo a levantamientos armados o intervención militar directa.[15]

Así ocurrió en los casos del derrocamiento de Jacobo Árbenz en Guatemala (1954), del apoyo a la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (1954-1989) y en los golpes de Estado de Castelo Branco en Brasil (1964), de Juan Carlos Onganía en Argentina (1966), de Hugo Banzer en Bolivia (1971), de Augusto

[14] NOCERA, Raffaele, "La Guerra Fría en América Latina: reflexiones acerca de la dimensión político-institucional", *La guerra fría cultural en América Latina*, p. 36.
[15] NOCERA, Raffaele, "La Guerra Fría en América Latina…", p. 39.

Pinochet en Chile (1973), de Juan María Bordaberry en Uruguay (1973), y nuevamente en Argentina, el de Jorge Rafael Videla (1976).

La cultura desde luego no se sustrajo al trato de instrumento organizado y sistematizado de propaganda política y difusión de los intereses norteamericanos, y de hecho, estuvo presente en Latinoamérica años antes de que fuese utilizado de forma afinada en Europa durante la Guerra Fría.

Desde 1940, el Consejo Nacional de Defensa norteamericano creó la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCIAA), con la finalidad de "conquistar al público latinoamericano mediante valores novedosos que resultasen más atractivos que el modelo ofrecido por el nazifascismo europeo",[16] pero también para promover entre los propios ciudadanos norteamericanos la conveniencia de que, en época de guerra, era necesario robustecer la buena vecindad y aprovechar los beneficios que le ofrecía el sur del continente. A la cabeza de la OCIAA estuvo el empresario petrolero Nelson Rockefeller (también presidente del MoMA), buen conocedor de América Latina por sus negocios en la región, y sobre todo, personaje experimentado en vincular arte y política (su familia había impulsado en los años anteriores el trabajo de los muralistas mexicanos y también la promoción del cine norteamericano alrededor del mundo).

> La OCIAA se asociaba para la producción de películas, programas de radio y revistas, entre las más variadas formas de divulgación de la *American Way of Life*, constituyendo así un *front* de guerra, comercial, político y psicológico. Su objetivo era la cristalización de dos imágenes centrales: por un lado, la superioridad norteamericana frente al Eje; por otro, el modelo civilizador de Estados Unidos para América Latina.[17]

Y lo hizo a través de medios que lograron gran éxito, por ejemplo, en 1941, Rockefeller promovió una gira de Walt Disney por Latinoamérica para crear a un personaje portador de los ideales panamericanistas, el papagayo Zé Carioca,

[16] GLIK, Sol, "No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica", *La guerra fría cultural en América Latina*, p. 79.
[17] GLIK, Sol, "No existe pecado al sur del Ecuador...", p. 82.

coprotagonista con el Pato Donald en la película *Saludos, amigos*, que simbolizaba la estrecha amistad entre los dos polos del continente, a la vez que promovía un prototipo de imagen del latino: simpático e indolente.[18] Esta imagen tropical fue la que explotaron en los medios de comunicación empresas comerciales como la *United Fruit Company*, que mientras ejercía una explotación monopólica en las "repúblicas bananeras", como eran peyorativamente consideradas las naciones centroamericanas, difundían una versión edénica de lo latinoamericano.

Además de las estrategias culturales que también fueron usadas en Europa durante la Guerra Fría (becas para intelectuales y artistas, intercambios, mecenazgo, organización de giras teatrales y musicales, exposiciones, etcétera), en el sur del continente se establecieron sucursales del *Congreso por la Libertad Cultural* muy poco después de la apertura de su oficina central parisina (1953).

La premura de dicha acción se debió al contrapeso que se buscó hacer al *Congreso Continental de la Cultura* que en 1953 organizó en Chile el poeta Pablo Neruda, de total filiación comunista. De esta forma, en 1954, también en Chile y bajo la dirección del español (reconvertido al anticomunismo) Julián Gómez García (más conocido por su alias de Julián Gorkin), se fundó el *Congreso por la Libertad Cultural* en su versión latinoamericana y la revista *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*. Pronto se establecieron comités nacionales en México y Uruguay (1954), Cuba y Argentina (1955), Perú (1957) y Brasil (1958).[19] Intelectuales y artistas decepcionados de la URSS, pero simpatizantes de las izquierdas democráticas, fueron atraídos al CLC bajo el supuesto de que era financiado por sindicatos y fundaciones norteamericanas (no de la CIA). Pasaría poco tiempo para que el golpe en Guatemala llevado a cabo el mismo año (1954), los pusiera en alerta sobre las intenciones de fortalecimiento de la política imperialista norteamericana. Incluso los más conservadores consideraron la diferencia que existía entre el rechazo al comunismo y el apoyo a un golpe militar en el continente.

[18] GLIK, Sol, "No existe pecado al sur del Ecuador…", p. 84.
[19] IBER, Patrick, "El imperialismo de la libertad: el Congreso por la Libertad de la Cultura en América Latina (1953-1971)", *La guerra fría cultural en América Latina*, pp. 118-121.

El CLC tendría una larga vida continental, cesando hasta 1972. Su sistemática batalla en el campo intelectual tuvo distintas etapas, la primera de ellas se centró en estrategias de persuasión exaltando la defensa de la libertad creativa, pero tras los acontecimientos de 1959, su guerra contra los intelectuales de izquierda se volvió frontal.

Y es que el año de 1959 fue un parteaguas para la vida cultural del continente. De México a Argentina, el triunfo de la Revolución Cubana ocurrida el primero de enero de ese año, atrajo la simpatía de intelectuales y artistas de todas partes que consideraron el acontecimiento como motor para un cambio libertario.

El filósofo Herbert Marcuse, crítico del capitalismo y de la alienación de la conciencia del hombre moderno, cuyo pensamiento ejerció enorme influencia generacional, era enfático en la idea de que el proletariado, en cualquier país desarrollado, había sido absorbido por el propio sistema y que si un cambio era posible, éste provendría del Tercer Mundo, donde las condiciones de desigualdad no estaban resueltas. "Todavía existe el legendario héroe revolucionario que puede derrotar incluso a la televisión y a la prensa: su mundo es el de los países 'subdesarrollados".[20] En ese sentido, la Revolución cubana constituyó una promesa sostenida en un movimiento totalmente inaugural que no se proclamó adscrito -en su inicio- a alguna ideología política. Sería dos años más tarde, cuando tras la alianza de Castro con la URSS, la Revolución se declaró socialista.

Tras la crisis de los misiles, la expulsión de Cuba de la OEA en 1962 y el embargo comercial impuesto a la isla -que contrario al propósito norteamericano no hizo sino exaltar el espíritu *antiyankee-,* múltiples artistas e intelectuales convirtieron su filiación al proyecto revolucionario en un símbolo del "artista comprometido".

Las reflexiones sobre la responsabilidad social y política del artista no es que fueran un asunto novedoso, habían estado muy presentes desde las últimas décadas del siglo XIX entre las nutridas filas de intelectuales marxistas, pero en el contexto de la Revolución cubana, la cuestión del activismo cultural emergió casi

[20] MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, p. 101.

como condición de su existencia. Se puede atribuir a Jean Paul Sartre una de las más vigorosas influencias a propósito del papel histórico que debía cumplir el artista. "Fue Sartre quién forjó la noción de compromiso (*engagement*), que sirvió de fundamento a la conversión del escritor en intelectual".[21] Gilman resalta que a su regreso de Cuba, Sartre fue cuestionado por sus compatriotas sobre la manera en que podía ejercerse el compromiso y colaborar con las causas justas, a lo que él respondió: ¡Vuélvanse cubanos!".[22] En su texto *¿Qué es la literatura?* Desarrolló la idea de que en cada obra y en cada línea, un escritor toma una postura, no solo literaria, sino histórica, por lo que una obra no puede ser neutra. "Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea […] Nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo".[23] Que Sartre terminara rechazando el premio nobel en 1964 lo dotó de gran autoridad moral como crítico de las instituciones tradicionales, ejerciendo una poderosa inspiración entre el gremio no únicamente de escritores, sino de todo artista que se considerara revolucionario.[24]

Para este momento, en Cuba se había consolidado y cobrado prestigio una institución fundada desde los comienzos del gobierno revolucionario que llegaría a cumplir un trascendente papel en el escenario cultural latinoamericano: Casa de las Américas. Las plumas más prestigiosas, como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Rodolfo Hinostroza, Roque Dalton y luego los cuatro grandes del *boom* latinoamericano: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, participaron activamente en las publicaciones y

[21] GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil…*, p. 72. A decir de la autora, la figura de intelectual se consolidó durante esta época, develando el vínculo entre política y cultura a través del ejercicio reflexivo del escritor para intervenir sobre la realidad política.

[22] GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil…*, p. 7.

[23] SARTRE, Jean Paul, ¿Qué es la literatura?, p. 13.

[24] De manera muy contundente lo expresó Mario Vargas Llosa en 1967 al recibir en Venezuela el premio Rómulo Gallegos y donde se propuso hacer una defensa de Cuba (de la que entonces era aún fervoroso simpatizante y aliado), afirmando que la intención de los burgueses era integrar y oficializar al escritor "conjurar su peligrosidad porque la literatura significaba inconformismo y rebelión, dado que la razón de ser del escritor era la protesta, la contradicción y la crítica, que la literatura era una forma de insurrección permanente que estimulaba la voluntad de cambio", En: GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil…*, p. 75.

congresos organizados por la institución, quien impulsó una política cultural latinoamericanista a través de la organización de eventos, festivales y la creación de una enorme red de colaboración con revistas y semanarios culturales iberoamericanos. El debate sobre el papel y el futuro del artista latinoamericano, por encima del nacional, estuvo presente en todas las disciplinas artísticas de dicha red y de otras que fueron creadas a partir de ese impulso, aunque se deba en principio al gremio literario la mayor proyección y conquista de un lugar para "el arte latinoamericano".

Por su parte, y ante toda esta efervescencia social, Estados Unidos echó a andar su gran maquinaria de intervención para frenar a toda costa la réplica de lo ocurrido en Cuba en otro país del continente. El presidente John F. Kennedy impulsó en 1961 la "Alianza para el Progreso", un programa de ayuda económica y social para Latinoamérica que estuvo vigente durante diez años y a través del cual se buscaba la modernización de la región y el robustecimiento de las relaciones con Estados Unidos. Alianza para el Progreso trajo consigo toda una serie de políticas culturales de persuasión que se sumaron al trabajo que ya venía haciendo desde la década anterior el *Congreso por la Libertad Cultural*: publicaciones, cine, televisión, exposiciones y financiamientos a festivales. Se destaca la importancia que le fue dada al *Latin American Studies Program*.[25]

Pese a su influencia en el sector cultural, la cohesión del gremio artístico latinoamericano con una motivación antiimperialista fue aún más visible. Por ejemplo, los músicos, aunque sin el gran impacto internacional del *boom* literario, consolidaron un importante movimiento a través de la canción de protesta, el canto nuevo y el folclor. Así fueron los casos de Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Chico Buarque, Daniel Viglietti, Amparo

[25] La fundación FORD fue la encargada de impulsar dicho programa invirtiendo millones de dólares en la creación de cátedras sobre América Latina en todo el territorio federal norteamericano y el establecimiento de instituciones en el subcontinente, entre otras, para el estudio de la historia y formas de vida de los países de América Latina. Esto posibilitó la colaboración entre actores académicos, gubernamentales y militares y la puesta en marcha de proyectos como el Camelot (1964), ideado por el Departamento de Defensa Norteamericano para explorar el Chile, desde el análisis social, las posibilidades de riesgos de una insurgencia. CALANDRA, Benedetta, "Del terremoto cubano al golpe chileno: políticas culturales de la Fundación Ford en América Latina (1959-1973)", *La guerra fría cultural en América Latina,* pp.133-147.

Ochoa, los grupos Inti-illimani, Quilapayun y Los Folkloristas, entre muchos otros, y más tarde, los cantautores de la *Nueva Trova* como Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente y Santiago Feliú o Pablo Milanés.

Por su parte, los artistas visuales y escénicos organizados en colectivos, tuvieron una muy importante faceta, ya que convirtieron el espacio público en su plataforma de expresión y contacto directo con el espectador. Por ejemplo, en México en 1968, se creó *El Salón Independiente*, un grupo disidente de la iniciativa oficial *Exposición Solar* para los festejos olímpicos, que organizó una serie de intervenciones plásticas para visibilizar la represión gubernamental. Ahí participaron Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, entre otros; "sus miembros fueron, por lejos, los artistas más solidarios del movimiento estudiantil de 1968, lo que se ve, entre otras cosas, en que varios de ellos realizaron un mural conjunto y efímero en las mamparas que cubrían el dinamitado monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria".[26] Luego, y aglutinando a diversos colectivos, llegaron a organizarse en un *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* que buscaba apoyar las causas populares y participaba en la elaboración de mantas, carteles, y propaganda en las manifestaciones o actos políticos contra el gobierno.[27]

La Revolución cubana pautó a toda una generación que se propuso impactar la realidad y hacer del activismo cultural su trinchera, más tarde, y aunque en la izquierda intelectual hubo una escisión entre los que mantenían su apoyo al socialismo "a la latinoamericana" y los que consideraban que este había entrado en una etapa autoritaria,[28] la reacción contra las dictaduras militares de la década de los setenta, particularmente represivas y de persecución hacia los artistas (lo que

[26] MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, p. 189.

[27] Parte de los grupos que formaron el *Frente* fueron: Colectivo, Germinal, Mira, Proceso Pentágono, el TAI, TIP, y Suma. Ver en: EDER, Rita, "Las artes visuales en México, de 1910 a 1985", *México, setenta y cinco años de Revolución. Educación, cultura y comunicación I*, p. 373.

[28] En 1971 el escritor cubano Heberto Castillo fue detenido y acusado de actividades subversivas contra el gobierno por algunas críticas que había hecho públicas. "El caso padilla dividió al mundo cultural hispánico. Escritores de talla internacional como Octavio Paz y Carlos Fuentes, el peruano Mario Vargas Llosa y el español Juan Goytisolo, que habían acogido con beneplácito la Revolución, denunciaban ahora lo que les parecía un proceso de estalinización. Otros autores no menos distinguidos como el colombiano Gabriel García Márquez y el argentino Julio Cortázar reafirmaron su lealtad a los ideales revolucionarios". En: WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, p. 447.

no hacía sino confirmar la importancia e influencia de la que éstos eran capaces), convocaría nuevamente a la solidaridad, protesta y resistencia a través del arte.

2.2 Influencias y convergencias

El teatro, como el resto de las expresiones artísticas, vivió un tiempo de revolución, no sólo por los cambios estilísticos que buscaron romper con los convencionalismos, sino también por la adopción de la colectividad como forma de organización y de creación, y por la importancia de la organización gremial.[29]

Aunada a la tradición originaria del teatro independiente que emergiera desde los años treinta en Buenos Aires, en los años sesenta surgieron otras tendencias también inspiradoras que influirían en el perfil del movimiento independiente en su segunda ola. Fue el momento del arte colectivo antepuesto al arte individual y de acentuar la acción artística como acción política.

2.2.1 La liberación escénica: happening, performance y los experimentales del *off-off-Broadway*

El rompimiento con los atavismos sexuales, de relación con el otro y con el cuerpo mismo, impactó tanto en el fondo como en la forma de las artes escénicas del momento. Los cambios de las estructuras sociales ocurrían también en los lenguajes teatrales, y si hasta entonces el texto dramático se había considerado como eje del hecho escénico, la exploración corporal del actor ocupó ahora un lugar central. De igual manera, el papel del espectador fue replanteado para intentar llevarlo un paso más allá del rompimiento *brechtiano* y su provocación reflexiva, hasta su participación física en la acción escénica. La improvisación actoral fue uno de los recursos y de los aportes más importantes del momento.

[29] Bajo el nombre de "Teatro Internacional de Vietnam", en el mes de octubre de 1967, se llevaron a cabo una serie de presentaciones simultáneas en distintos lugares del mundo como protesta contra la agresión norteamericana "Participaron conjuntos teatrales de San Francisco, Filadelfia, Los Ángeles, Nueva York, Londres, Copenhague, Zagreb y Santiago de Chile. El objetivo fue poner en escena, por cada compañía teatral, obras denunciando la guerra", En: PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro camaradas! dramaturgia militante y política de masas en Colombia*, p. 39.

Antonin Artaud, artífice del *Teatro de la crueldad*, tuvo una decisiva influencia en la construcción de las nuevas semióticas teatrales que buscaban recuperar la esencia ritual del teatro como experiencia viva entre actor y espectador. Inspirado en las culturas mesoamericanas y asiáticas, principalmente en el teatro balinés (del que admiraba su precisión corporal expresada en códigos de gran potencia ritual y visual),[30] proponía la crueldad no como sadismo, sino como violenta determinación física lograda a través de imágenes, sonido, luz y movimiento.

> La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi "crueldad" será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto.[31]

De esta visión se nutrieron expresiones surgidas en Estados Unidos como el *happening (suceso)* y el *performance* (acción artística viva), cuyos sentidos se fundaban en el interés de provocar una reacción en el espectador. Si bien el *happening* usó como principal recurso la improvisación de los artistas (que generalmente irrumpían en espacios públicos para alterar la cotidianidad involucrando al espectador en un acontecimiento efímero del que de un momento a otro ya era partícipe), y el *performance* se desarrolló como una construcción artística transdisciplinaria más elaborada,[32] ambas formas expresivas buscaron de fondo cuestionar la visión tradicional del arte como objeto-mercancía, provocar la reflexión a través de la vivencia, además de construir un modelo antagónico a lo que habían

---

[30] "El teatro balinés es un teatro metafísico, en el que las fuerzas de la naturaleza caóticas, inextricables, pobladas de seres extraños, inundan un escenario en el que se produce un fenómeno teatral en el que nada se subordina a nada, sino que todo participa y se fusiona a la perfección en una unión fondo-forma total", En: NICOLÁS CANTABELLA, Elena, "La búsqueda del teatro total: Artaud – Weiss – Brook", *El coloquio de los perros,* Núm. 32.

[31] Palabras de Antonin Artaud en una carta a su amigo Jean Paulhan. Citado por FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, "La Destrucción como Teatro. El legado de Antonin Artaud", *Revista Observaciones Filosóficas*, Núm. 14.

[32] En el *performance* se conjugan diversas disciplinas artísticas como las artes visuales, la música y el cuerpo teatralizado para lograr la experiencia conceptual o sensorial en el espectador. "[…] toda expresión *performativa* está en relación o "exprime" una experiencia. De ahí que regrese a la etimología del término performance derivado del francés antiguo *parfournir* —realizar o completar— concibiendo entonces el performance como la realización de una experiencia", En: DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales*. *Teatralidades, Performatividades, Políticas*, p. 44.

sido hasta entonces las artes escénicas. No es que desapareciera el texto dramático del todo, por el contrario, múltiples obras clásicas y contemporáneas fueron adaptadas a los nuevos lenguajes corporales y experiencias sensoriales.

Tanto el *happening* como el *performance* se desarrollaron como alternativa a las formas dominantes del circuito comercial de Broadway: así comenzó el *off-Broadway*, un intento de teatro independiente de los años cincuenta inspirado en algo distinto al éxito como parámetro de existencia. Fue protagonizado por grupos como The Circle in the Square, el Phoenix Theatre y dos organizaciones creadas por Joseph Papp, "siendo las principales el Public Theatre y el New York Shakespeare Festival, acaso las más populares muestras de iniciativa para llevar el teatro a todos los lugares y todos los estilos, además de eternas creadoras de oportunidades para nuevos públicos, dramaturgos y actores de la segunda mitad del siglo XX".[33]

Dentro del *off-Broadway* había propuestas más convencionales y otras más innovadoras, de esta última tendencia, pero en una forma más marginal, irreverente y *underground* nació en la década de los sesenta el circuito teatral conocido como *off-off Broadway*, experiencia teatral urbana que como señala Fernández-Caparrós,

> refleja un deseo que se convirtió durante unos años en una realidad: el de crear una comunidad real en la ciudad, una experiencia urbana de verdadero intercambio y diálogo social, artístico e intelectual, una auténtica sinergia en el "aullido" (si tomamos prestado el título de uno de los más emblemáticos poemas de Allen Ginsberg, "Howl") contra el mullido conformismo de los años cincuenta.[34]

Pero no sólo Nueva York, sino ciudades como Los Ángeles, San Francisco, Seattle o Houston vivieron el surgimiento de grupos experimentales como el Open Theatre, Performance Group, Living Theatre, Bread and Puppet, y San Francisco Mime Troupe (además de diversos grupos étnicos).

---

[33] MODENESSI, Alfredo Michel, *El teatro norteamericano: una síntesis*, p. 189.

[34] FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA, Ana, "Ciudades libres: La dramaturgia subterránea del Off-Off Broadway Neoyorquino en los años sesenta", *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (II), p. 146.

Al salir de las salas de teatro tradicionales para llevar sus espectáculos a las calles, campus universitarios o fábricas, proveían a sus espectáculos de una función social y en muchos casos también militante. Particularmente el San Francisco Mime Troupe "radical entre los radicales, constituía una propuesta de violencia correlativa a los movimientos de guerrilla urbana",[35] fundado por R.G Davis en 1961 buscaba a través de la sátira provocar la educación política con textos de autores como Moliére, Goldoni y adaptaciones de la línea brechtiana. La guerra de Vietnam era para este grupo y muchos otros el elemento principal de crítica a la carencia de escrúpulos de su gobierno y a la falsa conciencia social, tema recurrente de espectáculos que algunos reelaboraban desde una postura violenta y otros desde una pacifista, *ad hoc* con el movimiento *hippie* del momento.

El Living Theatre fue particularmente trascendente en el marcaje de pautas contraculturales al irrumpir en la cotidianidad callejera y llegar a espacios inéditos como hospitales psiquiátricos y cárceles. Fundado por Julian Beck y Judith Malina en 1951 en Nueva York, logró una influencia mundial inusitada hacia mediados de los sesenta cuando tras el encarcelamiento de sus miembros el grupo se trasladó a Europa, donde estrenarían *Paradise Now* (1968), un hito sobre la liberación a través de un viaje espiritual y político en una "situación real". El espectáculo combinaba rituales, música, danza, consignas, interrelación física y verbal -incluso empujones- con el público, y culminaba con la "elevación a un nivel cuasimístico, a través de la reiteración, de la famosa imagen que muestra la ejecución de un sospechoso por el jefe de policía de Saigón, durante la guerra de Vietnam".[36] Concluía con un acto simbólico y colectivo de hermandad entre el público y los actores que significaba la posibilidad de un nuevo comienzo. "Cada representación era también una manifestación política para invitar al público a realizar rápidamente su propia revolución personal, rechazando la propiedad individual, los tabúes sexuales, la hostilidad hacia los demás y los otros signos de violencia en la sociedad contemporánea",[37] el *Living* vivía como grupo anarquista, así como la comunidad

[35] MODENESSI, Alfredo Michel, *El teatro norteamericano…*, p. 213.
[36] MODENESSI, Alfredo Michel, *El teatro norteamericano…,* p. 196.
[37] CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El Teatro de Calle. Técnica y manejo del espacio*, p. 93.

que proponía en escena, por lo que para agrupaciones de todas partes no sólo era una vanguardia *performática*, sino una guía de experiencia existencial que varios decidieron emular. El acto que ocurre de manera cercana, junto a la gente y en la calle misma a modo de testimonio, sería parte del legado del Living Theatre y del movimiento *off-off Broadway,* que iniciándose en los años cincuenta alcanzó su momento álgido en la siguiente década.

Tanto las propuestas llegadas desde Europa, como las de los experimentales norteamericanos, influyeron fuertemente en los grupos latinoamericanos. En estos últimos las nuevas búsquedas confluyeron a veces con tensiones y otras con intercambios tanto con el teatro brechtiano como con el teatro del absurdo. Desde México se difundió el "efímero pánico" de Alejandro Jodorowsky, y desde California tuvo relevancia el fenómeno del Teatro Chicano, liderado por Luis Valdez y su Teatro Campesino, cuya existencia en sí misma constituyó un símbolo de resistencia. También trascendió el teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, y más tarde fueron conocidas las 14 tesis del teatro documental de Peter Weiss.

2.2.2 El fenómeno del Teatro Chicano

El Teatro Chicano fue un fenómeno que por sus características y la manera en que se gestó y extendió por el suroeste de Estados Unidos impactó el quehacer teatral independiente.

Durante la Segunda Guerra Mundial la inmigración de trabajadores agrícolas mexicanos a esa región de Norteamérica se intensificó a causa del desabastecimiento de mano de obra provocado por el conflicto bélico. Aunque muchos de ellos fueron jornaleros temporales contratados por el programa Bracero (cerca de 4.5 millones entre 1942-1964),[38] familias enteras de diversas partes del país migraron de forma definitiva, aumentando significativamente el porcentaje de población mexicana en la región y de trabajadores campesinos y obreros. A la afectación que sufrieron los trabajadores como consecuencia de la suspensión del

[38] AYVAR CAMPOS, Francisco Javier y ARMAS ARÉVALOS, Enrique, "El flujo migratorio en México: Un análisis histórico a partir de indicadores socioeconómicos", *Revista CIMEXUS,* Vol. IX, Núm. 2, p. 81.

programa Bracero en 1964, se sumó la de los bajos salarios y condiciones insalubres para su labor.

El Teatro Chicano inició en Delano en 1965, cuando en una asamblea de huelguistas de la Unión de Trabajadores del Campo contra los grandes agricultores de California, Luis Valdez intentó dar un discurso sobre temas políticos en la cocina de una de las plantas tomadas por los trabajadores. Según la anécdota narrada por Leticia Urbina,[39] los asistentes al discurso eran apenas unos cuantos apáticos huelguistas más bien cansados de su retórica. Fue entonces cuando Luis Valdez decidió romper con el discurso e intentar una dinámica diferente,

> pintó cartelones donde se leía "Huelguista", "Esquirol", "Patrón" y pidió a algunos de los asistentes que se los colgaran al cuello y que se comportaran conforme al papel asignado. Tras un poco de resistencia, los trabajadores accedieron. Una hora después la cocina estaba abarrotada. Los agricultores exigían a gritos que se les dejara participar. Abucheaban las intervenciones de "Patrón" y "Esquirol" y aplaudían las de "Huelguista", mientras que a gritos le decían cómo defenderse. Esos fueron los humildes inicios -una obra improvisada, con actores improvisados, en un escenario improvisado- de un fenómeno teatral que trascendería las fronteras de California primero, las de Estados Unidos después, y luego las del propio arte teatral para devenir en cine.[40]

Hay autores que suponen que esto fue en realidad un acto planeado por Valdez, pues ya contaba con experiencia en el teatro. De origen californiano, familia campesina y raíces yaquis, había recibido una beca para estudiar literatura dramática en Universidad estatal de San José y posteriormente formó parte del San Francisco Mime Troupe, con quienes conoció la técnica de la *commedia dell'arte*, además de la ideología marxista-leninista.[41] Cuando estalló la huelga que lideraba

[39] Al parecer Leticia Urbina retoma la anécdota de la narración realizada por Charles Tatum en su libro *La Literatura Chicana*. Ver en: URBINA ORDUÑA, Leticia, "Teatro chicano: un secreto que da voces", *REencuentro*, Núm. 37, p. 59.
[40] URBINA ORDUÑA, Leticia, "Teatro chicano: un secreto…", p. 59.
[41] LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, p. 202.

César Chávez, decidió trasladarse a Delano y apoyar el movimiento a través del uso del teatro como vehículo de formación para la lucha colectiva y popular.

El estilo que desarrolló Luis Valdez en su agrupación, a la que nombró Teatro Campesino, fue muy particular porque tanto los actores como el público solían ser analfabetos y hablaban inglés -o español- a medias. De ahí que colgarse los letreros para identificar al personaje, recurrir a la parodia, al estereotipo y la sátira fue forjando un perfil estético propio que orbitó alrededor de la identidad chicana: raíces hispanas, indígenas, mitos religiosos, vida fronteriza, pandillas urbanas, *pachucos*, lenguaje *pocho*; en síntesis, la pluriculturalidad de una región de raíces mexicanas en territorio estadounidense.

La experiencia del Teatro Campesino se replicó en otros campos agrícolas y después pasó al ámbito urbano. En algunos años, llegó a reconocerse la existencia de alrededor de 150 grupos de teatro chicano más o menos estables. El fenómeno que inició como un teatro para el pueblo, hecho por los *rascuachis* (también el pueblo), dio lugar a que distintas agrupaciones se profesionalizaran y realizaran giras por la Unión americana, Latinoamérica y Europa, o incluso temporadas, como ocurrió con la obra *Zoot Suit*, (de Luis Valdez) que llegó a Broadway y al cine.

Además de la influencia del estilo de la carpa mexicana, "en esa experiencia chicana se incorporaba Brecht, el marxismo, el teatro de comedia, la creación colectiva, los movimientos contra la guerra, por los derechos civiles, etc.".[42] Algunos grupos recurrieron al teatro documental, otros al teatro ritual o al teatro musical y usaron formatos que iban desde breves piezas a las que llamaron "actos" hasta obras dramáticas extensas.

> Este impulso teatral ayudó, además, a una consolidación de esfuerzos en una de las primeras organizaciones chicanas de alcance nacional: TENAZ, o Teatro Nacional de Aztlán. Fundada en 1971, esta asociación organizó talleres, festivales y todo tipo de actividades de promoción y difusión teatral bajo el liderazgo, primero, del Teatro Campesino y, desde 1976, del Teatro

[42] OCHOA, Edna, "Tú eres mi otro yo, el teatro chicano de Luis Valdez", *Archipiélago*, Vol. 19, Núm. 72, p. 44.

de la Esperanza, y su labor fue esencial para facilitar la conexión entre grupos chicanos y otros del mundo latinoamericano y de la escena internacional.[43]

Una gran cantidad de agrupaciones participaron en los festivales organizados por el TENAZ, alcanzando considerable fama, un hecho inusitado para una comunidad marginal en Norteamérica que a través del teatro daba voz a su condición y lograba un reconocimiento de su identidad cultural.[44]

2.2.3 Augusto Boal y el Teatro del Oprimido

El brasileño Augusto Boal, originario de Río de Janeiro, fue también referente importante para el movimiento de teatro independiente latinoamericano. Se formó como dramaturgo en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde además aprendió sobre el trabajo estanislavskiano del *Actor's Studio*. A su regreso a Brasil en 1956, se encargó de dirigir al Teatro Arena de Sao Paulo, agrupación con la que desarrolló un teatro popular y crítico de la realidad del país. Desde ahí inició una profunda exploración sobre la relación entre actor-espectador que devino en el planteamiento de su teoría-método-estética-ética conocida como Teatro del Oprimido.

Según Boal, Aristóteles había propuesto una poética en la que el personaje es quien actúa y piensa; posteriormente Brecht planteó la posibilidad de que la acción estuviera en el personaje, pero que en el espectador recayera la función de pensar. En el primer caso, decía, se produce una "catarsis" y en el segundo una "concientización". A diferencia de ambos,

> lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su

[43] MARTÍN RODRIGUEZ, Manuel, "El Teatro chicano a través de los siglos: panorama crítico", *Arrabal*, Núm. 7, p. 30.

[44] Entre los grupos de Teatro Chicano que llegaron a ser más reconocidos se encuentran: Teatro de la Esperanza, Teatro de la Gente, Teatro de los Niños, Teatro Mezcla, Teatro Guadalupe, Teatro Primavera, Consciente, Teatro Quetzal, Teatro Aztlán, Teatro Urbano, Las Cucarachas, El Centro Su Teatro, T.E Sonoma, Teatro de los Barrios, Teatro Libertad, Teatro Razita, Teatro el Piojo, Teatro Espíritu de Aztlán, Teatro Arte en la Vida, Teatro Quetzalcóatl, Los Topos, Servidores del Árbol de la Vida, Teatro Mestizo y desde luego, Teatro Campesino.

lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen, se entrena para la acción real-. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un "ensayo" de la revolución".[45]

De acuerdo con Augusto Boal, la poética del oprimido es la poética de la liberación y para su logro propuso una técnica basada en juegos y ejercicios teatrales a través de los cuales los participantes "desmecanizaran" su cuerpo y mente y construyeran historias de manera colectiva sobre hechos reales y problemas comunes, y que en la escena misma, participando como *espect-actores*, encontraran las soluciones a las formas de opresión tanto individuales como colectivas. Su sistema de trabajo lo fue desarrollando con el paso de los años y lo llevó a experimentar -según las circunstancias requeridas- con diversas formas de representación, como fueron: el teatro periodístico, el teatro invisible, teatro de la imagen, teatro foro, el Arco Iris del deseo (teatro terapéutico) o el teatro- juicio; todas ellas bajo el mismo principio de la poética del oprimido, pero orientadas hacia objetivos particulares.[46] El trabajo de Boal, influenciado también por la *Pedagogía del oprimido* de Paul Freire, se convirtió en una pauta de lo que podía lograrse socialmente a través del teatro. Su interés no estaba (o no principalmente) en el

[45] BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*, p. 17.

[46] Cada técnica la instrumentó conforme las circunstancias lo iban requiriendo y de acuerdo a la misma evolución de su teoría. Por ejemplo, el *teatro-periodístico* lo desarrolló en plena dictadura en Brasil cuando se censuraban y manipulaban las noticias. Los participantes reunían notas de prensa, folletos o grabaciones y las sacaban de contexto para exponer su falsedad o repetían titulares de manera rítmica para visibilizar sus trampas. El caso del *teatro-imagen* se generó durante la campaña de alfabetización en la que participó en Perú, ante la dificultad de comunicarse en las distintas lenguas indígenas, recurrió a la escenificación por medio de imágenes de los problemas comunitarios. Por su parte el *teatro-invisible,* surgió en el contexto en que empezaron a multiplicarse las dictaduras militares en Latinoamérica y la persecución de los artistas; la puesta en escena se llevaba a cabo como un hecho verídico en un lugar real para que no fuera identificado como teatro, de tal suerte que los participantes era la gente real que sin saber que se trataba de un montaje reaccionaban y opinaban espontáneamente sobre lo que iban presenciando. En cuanto al *teatro legislativo*, se realizaba sobre temas de política pública en que además de ciudadanos, participaban especialistas en legislación. La idea era llegar a propuestas concretas que al final de la escenificación eran puestas a votación entre todos los asistentes. "Desde 1997, el teatro legislativo se extendió a todo el Brasil a través de proyectos nacionales en prisiones, escuelas y centros culturales. Hasta ahora, la producción resultante del proceso han sido quince leyes municipales, dos leyes estatales y varias propuestas en discusión en el Congreso Nacional". En: SANTOS, Bárbara, "Teatro del Oprimido o Teatro del diálogo", *Revista Errata*, Núm. 13.

resultado estético de una compleja y profesional búsqueda artística, sino en lo que al interior del individuo y en su entorno se podía transformar. Por ello, más que guía estética para el teatro latinoamericano, fue ejemplo del teatro comprometido que muchos grupos consideraron urgente realizar.

Perseguido, encarcelado y torturado por la dictadura militar en su país, logró exiliarse en Buenos Aires en 1971. En 1973 encabezó una campaña de alfabetización a través del *teatro imagen* en Perú, participó en los encuentros y festivales de teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta. En 1976 se trasladó a Portugal y luego a París donde fundó el Centre de Théâtre de l'Opprimé e impartió cátedra en la Sorbona. Tras 15 años en el exilio, regresó a Río de Janeiro en 1986 donde murió en 2013, no sin antes crear el proyecto Fábrica de teatro popular en centros integrados de educación pública y el Centro de Teatro del Oprimido.[47] "Me interesan todas las formas de teatro que liberan al espectador, que lo hacen protagonista de la acción dramática y, como tal, le permiten intentar soluciones para su liberación",[48] decía.

2.2.4 Otras influencias desde la teoría y la praxis

Como hemos visto, el movimiento teatral latinoamericano de los años sesenta y setenta se nutrió de fuentes que, aunque muy diversas, compartieron dos motivaciones: la incidencia en el cambio social (con la influencia de Bertolt Brecht a la cabeza) y la renovación de los lenguajes teatrales. Para muchos, ambas motivaciones constituían en realidad una misma cosa: la asunción del teatro como una develación de la esencia poética, del acto místico y la pureza de los signos que a la vez resulta profundamente transformador para el individuo y para la colectividad. Así lo había planteado Antonin Artaud a propósito del "sentido innato del simbolismo absoluto y mágico" del Teatro balinés:

[47] Su aporte resulta indiscutible no nada más para el ámbito teatral, sino para el cultural y social. Sus textos se tradujeron a diversos idiomas, fue multipremiado por diversas instituciones del mundo, nombrado *Doctor honoris causa* por 20 universidades, reconocido como Embajador Mundial del Teatro por la Unesco (2009) y nominado al Premio Nobel de la Paz en el 2008.

[48] BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*, p. 229.

> el espíritu tiene la impresión de que la concepción ha tropezado ante todo con gestos, ha hecho pie en medio de toda una fermentación de imágenes visuales o sonoras, pensadas como en estado puro […] Este juego perpetuo de espejos que pasa de un color a un gesto y de un grito a un movimiento nos conduce sin cesar por caminos abruptos y difíciles para el espíritu, nos hunde en un estado de incertidumbre y angustia inefable que caracteriza a la poesía.[49]

Lo trascendente es que a partir de este tipo de reflexiones y observaciones plasmadas en su texto *El teatro y su doble,* varios de los teóricos y directores más influyentes del teatro contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX, buscaron en la tradición y mística del teatro oriental (Kathakali, Teatro No, Kabuki, Balinés, entre otras),[50] la fuente de renovación y los principios para nuevas formas de hacer y de entender el teatro, lo que se convertiría en otra línea de influencia, sobre todo a partir de los años setenta.

Unos de los principales fue el maestro polaco Jerzy Grotowski, quien condensó sus ideas teatrales en el texto *Hacia un teatro pobre* (1968), donde planteó que el teatro puede existir sin ningún artificio o efecto (maquillaje, vestuario, escenografía, iluminación) pero "no puede existir jamás sin la relación actor-

[49] ARTAUD, Antonin, *El Teatro y su doble*, p. 90.

[50] Se trata de expresiones artísticas en las que el actor-bailarín tiene códigos expresivos estrictamente codificados e inquebrantables cuya ejecución se logra a través de una práctica altamente rigurosa. El estudio del movimiento y presencia escénica (tanto los principios bio-físicos que lo hacen posible, como la actitud del ejecutante hacia su arte, así como el efecto que produce en el espectador), es lo que resultó un desafío para el teatro tradicional occidental. El Kathakali es una danza de la India, en la que el actor-bailarín apoya su peso en las orillas externas de los pies, lo que genera un cambio de equilibrio muy distinto al necesario para la forma cotidiana de andar, haciendo posible un cuerpo "extra cotidiano" y en consecuencia, más expresivo. Lo mismo ocurre en las otras técnicas. En el Teatro Kabuki de Japón se usa la regla de la diagonal (en el estilo aragoto), es decir, la cabeza del actor forma una diagonal con uno de los pies, por lo que todo el cuerpo está en equilibrio y apoyado en el otro pie, produciendo una tensión permanente. En el estilo wagoto (también Kabuki), se realiza un movimiento ondulante lateral que implica una constante actividad de la columna vertebral y un cambio de equilibrio entre los pies. En el Teatro No, también japonés, el actor nunca despega sus pies del suelo, lo que le obliga a tener las rodillas ligeramente dobladas y la cadera inmóvil. En el Teatro balinés, el actor apoya su peso en los talones, mientras levanta lo más posible el metatarso; para lograr la posición debe mantener las rodillas dobladas y el compás abierto. "En todos estos casos tenemos que ver con una deformación de la manera cotidiana de utilizar el cuerpo, caminar, trasladarse con una técnica que se basa en el principio de la desestabilización del equilibrio. Su objetivo es lograr el equilibrio permanentemente inconstante, es decir, el equilibrio precario que requiere de un mayor desgaste de energía." En: FEIDIUK, Elra, "Teatro-Danza: la unidad original", *Extensión*, Núm. 29, pp. 62-63.

espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva".[51] Fundó su Teatro laboratorio en 1962, primero en Wroclaw y luego en París, desde donde se dedicó a la profundización del método de Stanislavski, a la ritualidad oriental y la suya propia.

> El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación".[52]

En México se presentó como parte de la Olimpiada Cultural del 68 con su famosa obra *El Príncipe Constante*,

> confirmando para los mexicanos lo que en París dijeron los críticos en su presentación de 1966: hubo quien afirmó, después de ver la actuación de Ryszard Cieslak en el papel principal, que hasta ese momento no había conocido nada sobre teatro. Después del éxito de *El Príncipe Constante* en París, Jerzy Grotowski se convirtió en una especie de gurú del teatro; en todo el mundo trataban de aprender y reproducir lo que él hacía.[53]

Para lograr la profundidad en la exploración teatral que buscaba el maestro, no había más que la dedicación absoluta, estar lejos de las dinámicas del teatro comercial y asumir el trabajo colectivamente, lo que se convirtió en ejemplo para las agrupaciones independientes que aspiraban a profesionalizarse y a indagar a profundidad en su lenguaje artístico. En tanto que la experiencia escénica debía ser detonada por los actores, estos requerían de un *training* riguroso, de ahí que la

[51] GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, p. 4.
[52] GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, p. 10.
[53] RÍOS VALERIO, Wendolin, "Re-encuentro con Jerzy Grotowski (1933-1999)", *Revista electrónica Imágenes.*

noción grotowskiana de “laboratorio teatral” rápidamente buscó replicarse en distintas latitudes, aunque en Latinoamérica en condiciones asimétricas de las casi monásticas que París le permitían al maestro (o Dinamarca poco después a su discípulo Eugenio Barba). Lo que sí encajaba bien con los independientes latinoamericanos era la idea de un ‘teatro pobre’ centrado en el contenido y valor artístico y no en la parafernalia.

Otro de los grandes directores influenciados tanto por Artaud como por la mística oriental que marcaron tendencia fue el británico Perter Brook. Aunque gran admirador de Grotowski (él escribiría el prólogo de *Hacia un Teatro pobre*), su camino en el teatro lo construyó en compañías profesionales como la Royal Shakespeare Company. Sin dejar al texto dramático como pilar de su teatro, Brook exploró también y de manera profunda en el trabajo expresivo del actor apostando a los elencos multirraciales, sobre todo tras fundar en 1971 en París el Centro Internacional de Investigación Teatral. La corriente mística de su teatro encontró su máxima expresión en la puesta en escena del poema hinduista *El Majabharata*, tanto en su versión cinematográfica como en la teatral.

Su libro *El espacio vacío* publicado en 1968 tuvo gran difusión y fue guía para los actores que querían abrazar al teatro como un ritual iniciático y sagrado a través del cual desvelar lo invisible del sentido humano. Tanto Grotowski como Brook tuvieron gran peso tras la difusión de sus respectivos libros, pero quien la ejerció de manera directa por su estrecha relación e intercambio con varias agrupaciones latinoamericanas, sería el director italiano Eugenio Barba.

En 1964, Barba, quien había sido discípulo de Grotowski, reclutó a cuatro jóvenes rechazados de la Escuela Estatal de Teatro de Oslo y fundó junto con ellos el Odin Teatret. Dos años después, se establecieron en una pequeña granja donada por la municipalidad de Holstebro, Dinamarca, donde crearon su teatro-laboratorio.[54] Desde entonces, el Odin Teatret se dedicó a la investigación sobre la

[54] “Éramos un pequeño grupo de aficionados curiosos e ingenuos. Nos encantó viajar en el reino de los muertos, la historia del teatro. Estábamos convencidos de que teníamos que pagar de nuestros propios bolsillos el teatro que queríamos hacer. En silencio, con un rigor trapense, dimos los primeros pasos autodidactos hacia un conocimiento que también fue la conquista de nuestra diferencia”. Carta de Eugenio

praxis del trabajo del actor, impulsó la creación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y posteriormente del Nordisk Teaterlaboratorium para explorar sobre la base técnica del intérprete en una dimensión transcultural. “El objetivo de esta elección metodológica, derivada de un enfoque empírico, es la comprensión de los principios fundamentales que engendran la "presencia" o la "vida escénica" del intérprete”.[55] Su trabajo sobre la antropología teatral y los principios ‘pre expresivos’ del actor-bailarín,[56] tuvieron cada vez mayor eco en gente de teatro de todas partes, pero además lo tuvo una iniciativa que Eugenio Barba impulsó para propiciar la colaboración entre aquellas agrupaciones a las que llamó del Tercer Teatro.

A partir de la década de los setenta, para el Odin Teatret se había vuelto común realizar viajes por diversas partes del mundo, pero no se trataba de simples giras, sino de estancias para el intercambio de su teatro con otras culturas, con otros grupos, con las regiones “sin teatro”; así surgió una práctica que terminaron por nombrar ‘trueque’ (intercambio de entrenamiento, espectáculos o experiencia pedagógica).

> No era tan solo la búsqueda de un uso del teatro con formas y en contextos diferentes. Era, sobre todo, la manera de revitalizar una relación, de otra manera desgastada. El modo de pasar del encuentro con espectadores-fantasma, que vienen una noche y después desaparecen, al encuentro con espectadores que se muestran y se presentan así mismos, además de mirar a los actores. Más acá del teatro está, para nosotros, el teatro ‘secreto’, en el sentido de separado: un lugar donde un grupo de personas, actores-espectadores que se han elegido recíprocamente, se encierra para examinar

Barba en la que se despide como director del *Nordisk Teaterlaboratorium* y publicada el 18 de abril de 2019. En: *Cubaescena*, *portal de artes escénicas cubanas.*

[55] Ver en la página del *Odin Teatret*. Recuperado de: https://odinteatret.dk/research/ista/

[56] Estos principios pre-expresivos se refieren a la exploración del *bios* escénico para hacer posible la deconstrucción del movimiento cotidiano. A través de la indagación de las fuerzas físicas que dan lugar a un movimiento extra cotidiano, es posible dilatar el cuerpo del actor para lograr una mayor presencia y energía escénica. Entre los principios pre-expresivos (observados por Barba en las expresiones artísticas orientales) se encuentran: el equilibrio precario, las oposiciones o tensión entre fuerzas corporales contrapuestas, el uso antieconómico del cuerpo, entre otros. Ver en: BARBA, Eugenio, *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*, pp. 31-61.

> las fuerzas que rigen los movimientos de las realidades humanas y sociales, para confrontarse con sus propias preguntas, los enigmas no resuelto y contemplar en los fragmentos, deformados o concentrados en un espejo, instantes del tiempo pasado y del tiempo inminente. Tanto 'el secreto' como el 'trueque' se basan en la reciprocidad de intereses y expectativas, no en una necesidad artística general y vaga.[57]

Para realizar de una manera más sistemática este 'trueque' con grupos tanto de Europa como de América Latina, el Odin propuso un primer encuentro del Tercer Teatro, es decir, de aquellos grupos que viven en los márgenes del 'sistema teatral' (escuelas profesionales, capitales culturales, circuitos oficiales y las élites del teatro de vanguardia), y a los que se refirió como 'archipiélagos teatrales' porque eran quienes asumían su trabajo escénico como una revuelta existencial.[58]

La idea del encuentro era generar entre los grupos un intercambio de experiencias, una relación duradera y visibilizar la existencia de un territorio común de lo que significa el teatro de grupo. El primer encuentro tuvo lugar en Belgrado en 1976, luego en Bérgamo en 1977 y en 1978 en Ayacucho, Perú (donde desde entonces se realiza cada diez años). A partir de estos encuentros, fue más visible que no sólo en Europa o Estados Unidos, sino que también en América Latina existían grupos al margen de las compañías oficiales que realizaban un trabajo de indagación y creación actoral a profundidad.

Desde luego que tanto la realidad económica y social de Latinoamérica y Europa presentaba posibilidades muy distintas para los grupos de un lugar y de otro. Mientras en el viejo continente Grotowski y Barba podían dedicarse de manera

---

[57] Introducción del libro *Más allá de las islas flotantes* de Eugenio Barba. Ver en: CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El Teatro de Calle. Técnica y manejo del espacio*, p. 118.

[58] "Las divisiones abstractas que vienen confeccionadas e impuestas desde lo alto -escuelas, estilos, líneas de tendencias distintas, las etiquetas que ponen orden en los teatros reconocidos- no sirven aquí de nada. Lo que cuenta no son los estilos o las tendencias expresivas. Lo que parece definir el Tercer Teatro, lo que parece ser el común denominador entre grupos y experiencias tan distintas es una tensión difícilmente definible. Es como si necesidades personales, a veces ni siquiera formulables -ideales, miedos, múltiples impulsos que permanecerían turbios- quisieran transformarse en trabajo mediante una actitud que externamente es justificada como un imperativo ético, no sólo limitado a la profesión, sino extendido a la totalidad de la vida cotidiana". En: BARBA, Eugenio, *Manifiesto del Tercer Teatro*, en: http://www.odinteatretarchives.com

exclusiva a la indagación escénica, las condiciones para el 'Tercer Teatro' en el 'Tercer Mundo' eran, como veremos a continuación, distintas y complejas. Como diría el director teatral del grupo Pequeño Teatro de Medellín, Rodrigo Saldarriaga: "El teatro como una de las más altas expresiones del espíritu en donde están comprometidas todas las fuerzas y formas de creación, exige al menos un territorio sano y el nuestro no lo era".[59] Esta diferencia de condiciones no significa que el aporte para la indagación profunda en el entrenamiento actoral no se deba en gran medida a la influencia de Grotowski y Barba, aunque para estos las batallas políticas de las sociedades latinoamericanas estuviesen muy lejos de su esfera.

Finalmente, en una corriente distinta y heredera de Brecht, impactó fuertemente el teatro-documento de Peter Weiss. El pintor y escritor alemán, luego nacionalizado sueco, alcanzó reconocimiento mundial tras la publicación en 1963 de su obra dramática *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, conocida en su título abreviado como *Marat Sade*,[60] en la cual llevó al límite la propuesta caótica y laberíntica del teatro de la crueldad conjuntada a la vez con la provocación reflexiva sobre los resortes más íntimos de lo humano. Los recursos escénicos presentes en la obra (teatro dentro del teatro, absurdo, utilización de distintos planos temporales), y el fuerte contenido político, estarían presentes en sus siguientes dramas, ya inscritos plenamente en la modalidad del teatro-documento, con obras como *La indagación, Discurso sobre Vietnam, Trotski en el exilio, Höelderlin,* y *Canto del Fantoche Lusitano*. En 14 breves tesis, Weiss sintetizó la función, características y hasta recomendaciones para la elaboración formal de este teatro. A grandes rasgos en ellas planteaba que los medios de comunicación, sometidos a los poderes fácticos, falseaban y manipulaban la realidad, por lo que el teatro-documento, sustentado en fuentes diversas y fiables, debía mostrar la

[59] SALDARRIAGA, Rodrigo, *Tercer Timbre*, p. 45.

[60] Peter Weiss hace una propuesta metateatral en la que los locos de un manicomio, dirigidos por el Marqués de Sade (otro de los internos), representan la historia del asesinato acaecido en 1793 del revolucionario francés Jean Paul Marat; representación que es observada en primer plano por el director del sanatorio, y luego en su totalidad, por el público. El punto culminante de la obra es la disertación filosófica entre Marat, quien justifica la violencia y el radicalismo revolucionario, y Sade, que defiende los actos más instintivos, el individualismo y la autodestrucción.

autenticidad de los hechos para despertar la conciencia. Aclaraba, sin embargo, que este teatro no debía rivalizar con una manifestación política de la vida real, pues ante todo era un producto artístico,

> Porque un Teatro-Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. En tal caso sería más efectiva la actuación política práctica en el mundo exterior. Solo cuando, a través de su actividad de sonda, de control, de crítica, ha convertido, dándole una nueva función, una materia real experimentada en un recurso artístico, solo entonces puede ganar plena validez en la confrontación con la realidad.[61]

Se trataba de una indisociable conjunción de fondo y forma, y es que decía, el teatro, a través de sus recursos, puede resaltar detalles claros entre el caos y las contradicciones, y también puede mostrar soluciones o llamar al cuestionamiento consciente y reflectante. Particularmente para los grupos que realizaron obras de creación colectiva y crítica de la realidad, los planteamientos de Weiss marcarían una línea clara.

2.3 Los grupos independientes: características y vínculos

Hemos expuesto hasta ahora el panorama general de una época en la que confluyeron una serie de condiciones que revolucionaron el mundo del arte y que dieron lugar a una gran explosión de expresiones contraculturales. Ese contexto político y social relacionado con las nuevas formas expresivas y en este caso, con la evolución de los lenguajes y teorías teatrales, fue propicio para la expansión de la segunda ola del Movimiento de teatro independiente latinoamericano.

Pero ¿por qué podemos hablar del surgimiento de múltiples grupos teatrales a lo largo del continente como si se tratara de un movimiento? En primera instancia por su perfil de acción política compartida, también por ciertas características

[61] WEISS, Peter, "Notas sobre el Teatro-Documento", *Conjunto*, Núm. 185, p. 4.

comunes que dotaron de una identidad particular al teatro independiente de la época y que hallaron un eco social; pero sobre todo, por la conquista de un lugar dentro del universo teatral latinoamericano para el teatro de grupo.

> Si tomáramos como punto de partida la mitad del siglo pasado, veríamos un movimiento en proceso, un teatro que se lanza a inventarse, a reconocer sus particularidades como resultado de una grande y rica diversidad cultural y, al mismo tiempo, veríamos nuevos sectores sociales tradicionalmente deprimidos sacando la cabeza como público, como hacedor y copartícipe primordial.[62]

Es necesario partir de la premisa de que las agrupaciones constitutivas de este movimiento no conformaron un bloque uniforme, al contrario, se caracterizaron por su diversidad estilística -también por sus matices ideológicos-. Hubo las que transitaron por el camino del realismo, otras por el teatro del absurdo o por el teatro épico, muchas más por la experimentación radical a través del teatro-ritual o del teatro transdisciplinario; lo cierto es que más allá de su diversidad, resaltan un par de rasgos comunes: la cultura grupal colectiva y la asunción del hecho escénico con un sentido transformador del individuo y la sociedad ¿Para quién y para qué hacer teatro?

Volver el arte teatral patrimonio de los sectores más diversos, llevando representaciones más allá de los foros convencionales a un público potencial que no solía asistir a las salas, esto es, a la calle, las plazas, los barrios, las fábricas, las universidades, los pueblos, las cárceles, y todo aquel espacio de concentración pública, responde a la primera parte del cuestionamiento. En ocasiones se trataba de funciones programadas, pero en otras, de insertar de improviso al teatro en la cotidianidad, no como un recurso colonizador de las masas “incultas”, sino como un espacio de confrontación, de encuentro y de intercambio. “Está bien claro que en el teatro de nuestros días hay una tendencia a derribar los muros y llevar el teatro al

[62] RUBIO, Miguel, *Raíces y semillas. Maestros y Caminos del teatro en América Latina*, p. 15.

aire libre, para dar vida a un rito popular. […] Cuando hacemos teatro en las calles tratamos de irrumpir en la vida justamente para que la gente piense libremente".[63]

En cuanto al para qué, se relaciona con el imperativo ético de los artistas de la época que asumieron el arte como un compromiso histórico para canalizar las inquietudes de un mundo particularmente agitado y, en Latinoamérica además, para actuar sobre una realidad represiva y de desigualdad generalizada. Por ello hay que señalar que la función política atribuida al teatro no se redujo únicamente a la puesta en escena de obras sobre temáticas de la circunstancialidad, sino a que el hecho escénico en sí, realizado en un espacio transgresor o con una estética que era ante todo símbolo ético, constituía en sí mismo un acto político: "El teatro se transforma en un proceso que no tiene sentido en el teatro que produce sino en la capacidad de testimoniar/indicar/provocar transformaciones. Es la compañía teatral, la tribu, el diseminar acciones en los sitios más diversos, el transgredir la forma estética en experiencia existencial".[64]

Sobre este asunto Julian Beck expresó en su momento que si el teatro se asumía como un medio comunitario para intentar entender la vida, liberaría tanto la poesía, como los sentidos, la fantasía y la razón. "A mi parecer hay dos formas de teatro: una que despierta a la gente y otra que la hace dormir. Un teatro puede, en rigor, no hablar de política, de sociología, pero puede tener –según las elecciones de quien lo hace- un resultado de toma de conciencia de la realidad por parte del público".[65] De eso se trataba fundamentalmente, y por eso las temáticas de las obras fueron tan diversas como los estilos explorados.

Justo es decir que para algunos colectivos, sobre todo aquellos relacionados con la militancia partidista, su motor fue hacer teatro de contenido político en la perspectiva de aquel tan explorado por el teatro obrero anarquista de los inicios del siglo XX: temáticas de lucha de clase, de reivindicación obrera, etcétera; lo que desde luego despertó la vieja discusión entre quienes buscaban priorizar la función

[63] Entrevista realizada a Julian Beck durante la Bienal de Venecia en 1975. Ver en: CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El teatro de calle…*, p. 95

[64] CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El teatro de calle…*, p. 93.

[65] Entrevista realizada a Julian Beck. Ver en: CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El teatro de calle…*, p. 103.

ideológica de las obras por sobre la función estética, asunto que como veremos, llevó a escisiones en el seno de algunos grupos o incluso a su disolución.

Es conveniente insistir y atender aquí al matiz existente entre el teatro político utilizado sólo como un instrumento de agitación (como cualquier otro medio), y el teatro realizado con una dimensión política en el sentido amplio del término, es decir, como un acto que se asume como acontecimiento de encuentro entre actor y espectador y que desde la vivencia estética compartida intenta construir nuevas formas de relación y de comprensión del mundo. Al respecto Atahualpa del Cioppo del grupo El Galpón de Uruguay, expresó:

> Siempre he tenido la aspiración de hacer un teatro de arte, en el que la más rica forma se integre al más rico contenido; un teatro que, perteneciendo a cualquier periodo de la historia, tenga relación con la época contemporánea. Pienso, con Brecht, que la forma no es más que la correcta organización del contenido y depende fundamentalmente de éste. De otra manera lo que se hace es ensayo, panfleto, consigna, pero no teatro.[66]

Esta perspectiva caracterizó mayoritariamente al movimiento que nos ocupa, sobre todo a las agrupaciones profesionales, y es que aunque las temáticas de la obras tuvieran muchas veces que ver con posicionamientos o sucesos políticos, problemáticas regionales o comunitarias, existió una preocupación de los artistas por realizar un teatro de calidad y vanguardista que asumiendo la influencias de los aportes teóricos externos, se inspiró en el patrimonio pluricultural latinoamericano y en su historia, lo que le darían al movimiento un sello y espíritu propio. Como lo definió el dramaturgo venezolano Rodolfo Santana: un momento de plena confluencia política y poética.

En cuanto al perfil de los integrantes de los grupos independientes fue también diverso, pero una de las fuentes principales de las que se nutrieron fue el Teatro Universitario, y es que para los sesenta la mayoría de los países ya contaba

[66] DE ITA, Fernando, *El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo,* posición 2568.

con escuelas superiores de arte dramático y con grupos de teatro juveniles.[67] En algunos casos se trataba del resultado de talleres informales a los que asistían estudiantes de diversas carreras, pero en otros, de laboratorios verdaderamente experimentales a cargo de un director o actor bien formado y conocedor de las tradiciones y vanguardias europeas y norteamericanas que dotaron a sus nóveles actores de una formación sólida. En el contexto de la época se hizo común que los grupos de Teatro Universitario (inmersos en la dinámica de la discusión y la crítica) incluyeran en sus repertorios dramaturgias beligerantes y sobre problemáticas regionales, "lo cual, al cabo del tiempo las hizo objeto de persecuciones y represión. Las directivas de los claustros optaron entonces por retirar su apoyo de manera definitiva o las fueron asfixiando con presupuestos exiguos".[68] Estar a expensas del vaivén de la directiva universitaria y la inestabilidad de los elencos (compuesto por estudiantes que de manera constante egresaban de la universidad), motivó a que elencos que contaban con una buena formación y vocación, decidieran fundar sus propios grupos y elegir de manera autónoma su repertorio y forma de trabajo.

Además de egresados de las escuelas de arte dramático o miembros de los grupos universitarios, llegó al teatro independiente gente que había estudiado en escuelas privadas de actuación, en centros de arte popular o discípulos de algún maestro reconocido, también los provenientes de la tradición del teatro de carpa, los participantes en grupos de aficionados conformados por obreros o empleados, y los que se formaron dentro de los mismos grupos.

Al respecto de la forma de organización de los grupos, si entre las utopías motivadoras de la generación estaba la de la igualdad de derechos y la ruptura de la jerarquía social, era consecuente que al interior de las agrupaciones se buscaran también formas de participación más horizontales. Esto se relaciona con el

[67] En 1941 se creó la disciplina de Teatro de la Universidad de Artes de la Universidad de Chile y en 1945 la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Pontifica Católica del mismo país; en 1946 se fundó la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima; ese mismo año la Escuela Nacional de Arte Teatral en México; en 1949 el Estudio Dramático Juana Sujo en Venezuela, lo mismo que la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo. En Bogotá se creó en 1950 la Escuela Nacional de Arte Dramático y en 1956 la Escuela Departamental de Teatro en Cali.

[68] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina*, p. 302.

movimiento independiente originario, aunque para estos años, ya no solo se trataba de marcar una diferencia con las compañías comerciales, sino también con las oficiales (a estas alturas ya consagradas en todos los países). Estas compañías, motivadas por el éxito o la fama, solían contratar actores por temporada y funcionaban mediante un orden jerárquico prácticamente inmutable que iba del productor, pasando por el dramaturgo, el director, el actor cabeza de compañía, los actores secundarios, hasta vestuaristas, maquillistas, tramoyistas y demás. El teatro de grupo buscó diluir esta estructura tradicional y hacerse cargo en conjunto de las decisiones administrativas, organizativas y artísticas. Sobre este asunto Enrique Buenaventura, fundador y director del Teatro Experimental de Cali, diría:

> Estos movimientos tuvieron carácter experimental y anti-comercial, trataron de romper con los esquemas tradicionales de teatro, tanto en términos formales y metodológicos como en contenido. Por ello atacaron al teatro comercial o de taquilla, al que culparon de explotar a los trabajadores de teatro y al público; se opusieron a la tradición comercial-occidental consistente en la formación de actores "sueltos", autosuficientes, de "técnicos" preparados para emplearse con cualquier empresario, y brindaron más importancia al grupo estable que pudiera desarrollar sus experiencias, evaluarlas y -eventualmente- teorizarlas hasta desembocar en un estilo.[69]

De ahí la trascendencia de la concepción de teatro de grupo como forma de producción artística proyectada a largo plazo, concepto que sería sello de la segunda ola. Diría Miguel Rubio del grupo Yuyachkani, "El grupo fue la cédula madre en que nos organizamos para gestar esa nueva teatralidad que reclamábamos a voz en cuello y que debía marchar acorde con los tiempos que se vivían, donde predominaba un sentimiento colectivo".[70]

En cuanto al terreno específicamente artístico, los colectivos asistían a la nutrida y polifacética confluencia de corrientes ya enunciadas que se reflejaban en la elección de obras que iban desde autores clásicos hasta los de vanguardia, pero

[69] Citado por: PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro camaradas!...,* p. 38.
[70] RUBIO, Miguel, *Raíces y semillas…*, p. 14.

sobre todo, que fueron basamento para lo que se convirtió en lo más propio del teatro independiente del momento: la creación colectiva.

Más que de una metodología, se trató de una perspectiva de trabajo y forma de creación. Ante la necesidad de incluir a nuevos sectores marginales en los discursos teatrales o de realizar un teatro histórico-crítico como contrapeso al relato de la historia oficial, los grupos buscaron hacer sus propias dramaturgias de acontecimientos sobre los que no existían obras escritas o no en la perspectiva que consideraban urgente. Esta forma de creación implicó un rompimiento con la tradición del creador dramático individual para incluir la participación de los miembros en su conjunto (y en ocasiones hasta la del público). Los grupos que decidieron transitar por este camino desarrollaron cada cual su forma de trabajo. Entre los de gran solidez se encuentran el Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria de Colombia, que incluso sistematizaron sus procesos de forma teórica.[71] Sobresalieron también Libre Teatro Libre de Argentina, el Teatro Escambray de Cuba, Ollantay de Ecuador y los peruanos Cuatrotablas y Yuyachkani.

De manera general, la creación colectiva implicaba un proceso de investigación *in situ* y de trabajo de mesa sobre una problemática social o suceso histórico (en ocasiones con apoyo de especialistas como sociólogos, sicólogos, antropólogos, juristas o historiadores); posteriormente, a partir de la improvisación, se producían imágenes, secuencias o situaciones con las cuales procedían a construir el montaje o escribir la obra dramática. Un proceso permanentemente discutido y retroalimentado.

Como forma de trabajo, para los actores implicó poner al servicio de la obra algo más que sus cualidades histriónicas, ya que se requería de un ejercicio de

[71] El trabajo teórico sobre la creación colectiva se plasmó de la forma más sistematizada en los textos de Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali, por lo que suele considerarse el principal teórico latinoamericano sobre este tema desarrollado en sus textos *Apuntes para un método de creación colectiva*, *Ensayo sobre dramaturgia colectiva* y *La creación colectiva como vía del teatro popular*, entre otros.

investigación y de diálogo con la gente, además de una plasticidad especial para la improvisación. A decir de Santiago García de La Candelaria,

> La creación colectiva requiere de un actor que tenga bases intelectuales que le permitan aportar al máximo a la creatividad del espectáculo. Se requiere un actor que sepa dramaturgia, que sepa cómo tomar datos de la historia para después transformarlos en obras de teatro; que se pueda integrar a los equipos de investigación de la realidad, que sepa de sociología, que sepa de poética, que conozca semiología […] Este actor debe tener una formación política, debe conocer dialéctica, en fin, todos los elementos necesarios para el análisis de la realidad [...].[72]

Esta forma de trabajo basada en la improvisación abrevó de tradiciones antiguas como la *Commedia dell'Arte* del siglo XVI, pero la particularidad de incluir los temas del entorno posibilitó el sentido de apropiación por su dimensión popular, sobre todo cuando se trató de investigaciones *in situ* o sobre temas históricos, muchas veces no oficiales, pero sí comunitarios. Decía Buenaventura, "una clase necesita una historia, y eso es lo que nosotros los artistas podemos darle al pueblo, un sentido de su historia".[73] Por ello el gran apego que hubo dentro del movimiento al teatro épico de Bertolt Brecht y al teatro-documento de Peter Weiss.

La creación colectiva como obra abierta en ocasiones no concluía con el estreno, y es que este movimiento instituyó una práctica que se convertiría a la postre en una tradición del teatro independiente latinoamericano: el foro de discusión con el público al finalizar la función. En estos foros se dialogaba tanto del tema de la obra como sobre las actuaciones o la concepción del montaje. Las sugerencias del público llegaban incluso a ser incorporadas en nuevas versiones. La colaboración del público significaba desde la visión de algunos directores como Buenaventura, sustituir la complacencia de la tradición burguesa decimonónica por el compromiso político e ideológico, ya que el objetivo del teatro, decía "[…] no

[72] Citado por: ALDANA, Janneth, *El teatro de Santiago García: Trayectoria intelectual de un artista*, p. 111.
[73] Citado por: SANCHÉZ DE SOUSA, Ana, *El oprimido sobre las tablas o la (r)evolución de la creación colectiva en Colombia y Brasil*, p. 133.

consiste en llevar a las masas a situaciones mínimas, sino proponerle objetivos máximos, complejos".[74]

No pensemos que se trataba de un teatro improvisado o menor, por el contrario, hubo colectivos a los que este proceso de creación les llevó meses e incluso años, y el resultado se convirtió en patrimonio cultural de sus países, tal es el caso de las obras *Artigas, general del pueblo* de El Galpón, o de *Guadalupe años sin cuenta* de La Candelaria, que hasta hoy día resulta ser la obra más representada en la historia del teatro colombiano.

2.3.1 Estrechando lazos: festivales, encuentros y publicaciones

Como hemos apuntado, el teatro independiente de estos años, como movimiento continental, fue polifacético en estilos, estéticas, metodología e ideologías, pero compartió de manera generalizada un sentido de compromiso y cambio social. Sentido que no fue establecido formalmente en algún tipo de manifiesto fundacional, pero que sí fue dialogado en múltiples oportunidades entre las agrupaciones, sobre todo durante los festivales y encuentros, donde además de la convivencia espontánea, solían incluirse mesas de discusión y conferencias sobre temáticas que iban desde metodologías de trabajo hasta reflexiones sobre el papel del teatro en la coyuntura histórica, la pertinencia de adoptar estéticas extranjeras o la posibilidad de construir una propia. Posiblemente la búsqueda de la identidad de un teatro netamente latinoamericano haya sido el mayor aporte y la impronta del movimiento independiente de la segunda ola.

> Por una causalidad dialéctica que no vamos a ahondar aquí, el fenómeno de la insurgencia teatral latinoamericana se producía, sin que hubiera una voluntad dirigida a ello, en forma sorprendentemente simultánea, en todas partes. Desde los chicanos y los latinos, en los Estados Unidos, hasta el venerable Brasil y el Cono Sur, de largas y ricas tradiciones teatrales. Todo

[74] Citado por: SANCHÉZ DE SOUSA, Ana, *El oprimido sobre las tablas…*, p. 142.

se sacudía buscando lo nuevo, la transformación, la inserción del teatro con la conmoción revolucionaria y social de la década.[75]

El diálogo entre los grupos fue más que un ejercicio de retórica, de ahí surgirían propuestas de organización concretas como lo fueron la Confederación de Teatro de Nuestra América, la Oficina Internacional de Información Teatral (OFIIT),[76] y el Comité Coordinador de Festivales Internacionales; así como intercambios formativos y creativos entre agrupaciones. Además, al interior de varios países se crearon organizaciones sólidas y duraderas que aglutinaron a las agrupaciones independientes para trabajar juntas en la creación de condiciones de viabilidad para su trabajo y en la formulación de políticas culturales y canales de difusión alternas. Tal fue el caso de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), y en Perú, el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN).

Los festivales fueron valiosas plataformas para la proyección del teatro independiente, y algunos lograron importante prestigio internacional y permanencia. Hubo los gestionados por los propios grupos, otros por organizaciones civiles o fundaciones, y otros más por universidades o instituciones de educación y cultura gubernamentales. Y aunque se tratara de teatro latinoamericano, también se llevaron a cabo algunos en Estados Unidos y en Europa. De entre todos ellos, dos fueron los de mayor relevancia: *Le Festival mondial de théâtre de Nancy* y *El Festival de Teatro Universitario de Manizales.*

. Le Festival mondial de théâtre de Nancy (Francia)

Este festival se creó en 1963 por iniciativa del político socialista francés Jack Lang y aunque en un principio llevó por nombre *Festival Mundial de Teatro Universitario*

[75] LILLIAM DE LA FUENTE, Martín, "Archivo y Memoria Histórica del Teatro Latinoamericano", *Conjunto*, Núm. 151/151, p. 108.

[76] La creación de esta oficina fue iniciativa del dramaturgo y poeta guatemalteco Manuel José Arce presentada durante la Primera Muestra Experimental de Teatro de Puerto Rico realizada en 1973, con el propósito de crear un centro internacional de documentación teatral (textos dramáticos, revistas, información técnica, de intercambios, becas, festivales, escuelas, sindicatos, etcétera). La sede de la OFIIT se estableció en Hato Rey, Puerto Rico y quedó a la cabeza Luis Molina López, director de la Primera Muestra. Ver en: CASTILLO, Susana D. y SANDOZ MONTALVO, María E., "V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra internacional*", Latin American Theatre Review*, Vol. 7, Núm. 1, p. 67.

de Nancy, en 1968 cambió su perfil universitario para convertirse en el primer festival de teatro experimental del mundo y una plataforma para las expresiones teatrales de protesta, "un laboratorio de la utopía,[77] volviéndose uno de los espacios más deseados para los grupos de vanguardia de todas partes; ahí estuvieron el Living Theater, Bread and Puppet, San Francisco Mime Truope y el chicano Teatro Campesino. En 1972 coincidieron Mascarones de México, La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali. Aunque en Europa, el festival fue uno de los principales espacios de reunión para los grupos de América Latina y una manera de reconocer que sus trabajo no demeritaban del de otros grupos experimentales del mundo (aunque no dejó de ser criticado por quienes opinaban que como siempre había sido, se trataba de un teatro menor).[78]

. Festival de Teatro Universitario de Manizales (Colombia)

En octubre de 1968 se realizó la primera edición de este festival que también inició con un perfil universitario. Fue impulsado por Carlos Ariel Betancur, entonces presidente de la Sociedad Procultura de Manizales con el objetivo de "promover el desarrollo de la actividad teatral como medio de expresión estética de la juventud del continente y como instrumento de integración cultural latinoamericana".[79] Contó con cinco ediciones y puede considerarse como el primer festival internacional de teatro del continente. En sus dos primeras ediciones tuvo un perfil de concurso de compañías universitarias, y coincidieron como jurado nada menos que figuras como Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Mario Varga Llosa, Ernesto Sábato, Jerzy Grotowski, Atahualpa del Cioppo y Jack Lang; a partir de su tercera edición y tras

[77] Ver en: https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/le-festival-mondial-de-theatre-de-nancy

[78] Sobre la participación de los latinoamericanos en la IX edición del festival, Gerardo Luzuriaga, tras duras críticas, publicó: "La impresión general de quien ensaya estos breves párrafos es que los conjuntos latinoamericanos desentonaron en Nancy. Y para ser tan numerosas, decepcionaron. Pero es posible que aun habiendo sido menos y mejores, todavía se hubieran encontrado fuera de las corrientes más técnicas, más sofisticadas, o simplemente distintas que dan la tónica en Nancy. Conjuntos como La Candelaria o el TEC (que ha asistido en otras ocasiones) siempre desentonarán allá. Y quizás la razón última trasciende lo meramente teatral, lo simplemente artístico. Quizás es, en definitiva, cuestión de modos de ser, de maneras de reflejar e interpretar realidades diferentes". En: LUZURIAGA, Gerardo, "Presencia Latinoamericana en el IX Festival de Nancy", *Latin American Theatre Review*, Vol. 6, Núm. 2, p. 68.

[79] GONZÁLEZ VÉLEZ, Estefanía, "Festival Internacional de Teatro de Manizales ¿Un proyecto de ciudad?", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Núm. 7.

eliminar la dinámica de concurso, fue integrando a su programación grupos profesionales representativos del continente y de otras partes del mundo, por lo que este festival, pese a realizarse en una región de muy difícil acceso (eje cafetero colombiano), fue también un punto obligado de encuentro para los grupos y un evento teatral de dimensiones inusitadas en América Latina. Sobre este festival se publicó en la *Latin American Review* de la Universidad de Kansas,

> […] significa una participación masiva. Significa, además, la manifestación cultural más viva de todo un continente que se preocupa por escudriñar su momento presente. Significa, concretamente, un necesario peregrinaje hacia la tribuna común donde se confrontan búsquedas y hallazgos. Manizales es -en última instancia- el barómetro teatral de América Latina. La lista de eventos, los nombres de los dramaturgos participantes, el análisis de las piezas presentadas no son suficientes para explicar este "fenómeno teatral." Su naturaleza -el cómo y el por qué- está dada por las condiciones específicas en las que se realiza, condiciones éstas que crean el ambiente propicio para una abierta y fructífera comunicación entre sus participantes.[80]

Otros festivales, de algún modo muchos más accesibles para la mayoría de los grupos, se llevaron a cabo en estas décadas, algunos de una sola edición, otros de varias, algunos más se suspendieron por años y luego fueron reactivados, aunque con cambios en su perfil (como el de Manizales que estuvo diez años inactivo). Entre los más relevantes estuvieron:

. Festival de Teatro Latinoamericano de La Habana (a partir de 1961).

. Festival de Córdoba, organizado por la Escuela Nacional de Arte de la Universidad de Córdoba (a partir de 1967).

. Festival de Teatro de Vanguardia de Puerto Rico (1967).

. Festivales de Teatro Chicano, en California (a partir de 1970).

. Primer Encuentro de Directores Latinoamericanos, en Buenos Aires (1971).

[80] CASTILLO, Susana D. y SANDOZ MONTALVO, María E., "V Festival Latinoamericano de Teatro…", p. 49.

. Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico (1971).

. Festival de Teatro Latinoamericano de Quito (1972).

. Festival de Xalapa, México (1972).

. Primera Muestra Mundial de Teatro Experimental de Puerto Rico (1973).

. Festival Internacional de Teatro del Ateneo de Caracas (a partir de1973).

. Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro y Quinto Festival de Teatros Chicanos, en México (1974).

Dos festivales más, realizados en Estados Unidos, fueron importantes para proyectar la cultura latina al interior de ese país. Uno de ellos fue el *Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de San Francisco* en 1972, cuyo objetivo, asentado en su reglamento de participación era:

> [...] difundir la actividad teatral latinoamericana en Estados Unidos, contribuir al desarrollo de dicha actividad teatral por medio de la confrontación de obras, el análisis de métodos de trabajo y el estudio de la aproximación de cada puesta en escena a la realidad propia de cada país como proyección estética y como forma de proyección de la cultura latinoamericana.[81]

En este festival, impulsado por Marina Pianca y Domingo Lo Giudice (este último del Teatro Estudio de Córdoba), participaron seis grupos norteamericanos y otros siete de América Latina.[82] De ahí, varios grupos se trasladaron a México para participar en el Festival de Xalapa, Veracruz.

El segundo festival importante llevado a cabo en Norteamérica, fue el *Festival de Teatro Popular Latinoamericano en Nueva York* (1ra edición, 1976), que se realizó con el propósito de "romper el aislamiento en que se encuentran los grupos

[81] KUDPS KUDPS, "Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano (San Francisco, California): Una entrevista con Marina Pianca y Domingo Lo Giudice", *Latin American Theatre Review*, Vol. 6, Núm. 1, p. 77.

[82] Entro los norteamericanos estuvieron: Julian Theatre, San Francisco Mime Troupe, American Conservatory Theatre. De los chicanos participaron: Teatro de la Esperanza, Teatro Campesino y el Círculo Teatral. De Latinoamérica: El Teatro Experimental de Cali, Teatro Ensayo de Ecuador, TUCA de Brasil, Gesto de Bolivia, Grupo Alicia de México y Teatro Acción de Argentina. Ver en: KUDPS KUDPS, "Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano…", p. 81.

latinoamericanos que funcionan en Nueva York con relación al movimiento de Teatro Popular Latinoamericano".[83] Considerando la situación política por la que pasaban en esos momentos países como Chile y Argentina, en el festival se aprobó por unanimidad una Declaración donde se explicitó un acuerdo para fortalecer la organización entre los grupos de teatro popular del continente y además se declaró:

> El primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York eleva su más enérgica protesta por la represión que ejercen las oligarquías nacionales, sometidas al imperialismo, contra los pueblos y contra el derecho de libre expresión, especialmente en los países del Cono Sur del continente. El Festival invita, también, a los grupos a intensificar la lucha contra el fascismo cuya amenaza crece día a día en América Latina.[84]

Declaraciones de este tipo fueron comunes en estos eventos como resultado de los foros de discusión, lo que deja ver el espíritu que rondaba en los encuentros y las convicciones de sus participantes.

Finalmente, y aunque con otro perfil, estuvieron los ya mencionados *Encuentros del Tercer Teatro* impulsados por el Odin Teatret hacia final de los setenta para dar lugar al 'trueque' entre grupos.

Además de los festivales, la reflexión sobre el teatro y su historia dio lugar a la creación de diversas revistas que cumplieron un papel muy importante para difundir la obra de dramaturgos latinoamericanos, así como críticas, festivales y el trabajo de las agrupaciones, sirviendo como medio de comunicación y conexión entre el gremio.

La que alcanzó mayor prestigio en la época fue la editada por Casa de las Américas: *Conjunto*. De más está detallar el perfil latinoamericanista de esta revista trimestral cubana fundada en los años de mayor influencia de la revolución en los artistas del continente. *Conjunto* se creó en 1964 y desde entonces continúa publicándose. Además, las obras de los dramaturgos que fueron obteniendo el

[83] WALDMAN, F. Gloria, "Festival de Teatro Popular latinoamericano", *Latin American Theatre Review*, Vol. 10, Núm. 1, p. 96.
[84] WALDMAN, F. Gloria, "Festival de Teatro Popular…", p. 97.

premio Casa de las Américas (convertido en uno de los literarios más importantes), fueron sistemáticamente llevadas a escena por agrupaciones a lo largo del continente. Esta revista cumplió una doble función. En primera instancia llenó un vacío hasta entonces existente de conexión entre el gremio latinoamericano, pero también como instrumento de divulgación sobre el papel militante que debía cumplir el teatro. En la editorial de la revista se lee (desde el número 10 hasta la actualidad):

> […] en las páginas de esta revista se recogen estudios críticos, teóricos o informativos del movimiento teatral latinoamericano; el texto completo de obras inéditas y noticias sobre acontecimientos teatrales de *nuestra América*. Creemos cumplir así un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que hacemos y pensamos en teatro y romper la incomunicación entre nuestros teatristas. Es decir, nosotros, los latinoamericanos.[85]

Por su parte, la *Latin American Theatre Review,* publicada desde 1967 (dos veces al año) por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Kansas, muy pronto se posicionó como un medio de difusión imprescindible que dio cabida a perfiles teatrales más amplios a lo largo del continente.

La española de investigación teatral *Primer Acto,* fundada por José Monleón en 1957, ha dedicado desde entonces espacios valiosos para la difusión del teatro en América Latina, e incluso números por países.

Tramoya. Cuaderno de Teatro de la Universidad Veracruzana se creó en 1975, y aunque se ha dedicado más al ámbito del teatro mexicano también se abrió al latinoamericano.

Otras publicaciones de más corta vida y con un alcance más bien local fueron la boliviana *La histórica teatral* del colectivo teatral Nuevos Horizontes, fundada en 1956; la chilena *Apuntes* (1960) de la escuela de arte teatral de la Universidad de Chile; *Teatro´70* del Centro Dramático de Buenos Aires dirigido por Renzo Casali y Liliana Duca; y, *Escena* (1977) de la Universidad de Costa Rica. Además de estas

[85] LILLIAM DE LA FUENTE, Martín, "Archivo y Memoria Histórica…", p. 118.

y otras publicaciones institucionales, las organizaciones teatrales independientes y los grupos editaron sus propias revistas, folletos, y desde luego también organizaron sus Muestras y Festivales independientes, algunos incluso con mayor alcance que los oficiales, como los de MOTIN en Perú, con presencia en todas las regiones del país.

2.3.2 Los grupos y sus circunstancias

Intentar cuantificar la totalidad de grupos que formaron parte de este fenómeno teatral resulta una tarea compleja en tanto que muchos de ellos tuvieron una vida efímera, otros porque su trabajo fue local y no se conoció sobre ellos fuera de su entorno, o también porque la persecución y censura de las dictaduras militares llevó a que algunos más, en la clandestinidad, fueran censurados y desarticulados.

Hay algunos que por su importancia artística o social no pueden dejar de mencionarse. Entre estos se encuentran, de Argentina, el Libre Teatro Libre, Once al Sur, Octubre, La Podestá, y hacia el final de la dictadura, el proyecto de Teatro Abierto; desde luego que en el país donde surgió el teatro independiente, además de los mencionados, continuaron su trabajo múltiples grupos conformados en las décadas anteriores. Por su parte, en Brasil destaca Teatro Arena y Oficina. En Chile Ictus y Aleph. En Colombia el Teatro Experimental de Cali, La Candelaria, Teatro La Mama, TPB, Acto Latino, Teatro Libre de Bogotá y El Tinglado. En Cuba Teatro Estudio y Teatro Escambray. En Ecuador Teatro Ollantay y luego Malayerba. En México CLETA y Mascarones. En El Salvador Sol del Río 32. En Honduras La Fragua. En Nicaragua Nixtayolero y Tayocoyani. En Panamá Los trashumantes. En Perú, Histrión, Homero Teatro de Grillos y luego Cuatrotablas y Yuyachkani. En Uruguay El Galpón, Teatro Circular y La Gaviota. En Venezuela, Máscaras, Rajatabla y El Triángulo, entre muchos más.[86]

[86] Algunos de estos otros grupos fueron: Yenesí, Grupo 67 y Teatro de La Peste de Argentina, Uniao e Olho Vivo y Macunaíma de Brasil, Teatro Ensayo, Taller de Experimentación Teatral y Taller de Investigación Teatral de Chile, El Juglar de Ecuador, Teatro Político Bertolt Brecht y luego Los Doce de Cuba, Zumbón y Zopilote de México, Teatro del Sesenta, Morivivi, El tajo del alacrán y Anamú de Puerto Rico.

Hubo países en los que la presencia de grupos independientes fue más importante que en otros, lo cual además de relacionarse con el tamaño del territorio y su densidad demográfica, se debe a su tradición teatral (como en los casos de Chile, Argentina y Uruguay) o a que el teatro comercial no tenía todavía gran presencia, como en Colombia.

Merece la pena apuntar que aunque existía un clima social compartido que fue propicio para que todos los países participaran de este corredor teatral latinoamericano, existieron contextos sociales y políticos particulares que favorecieron o limitaron la actividad de los grupos independientes en los distintos países, especialmente compleja en los que transitaron por dictaduras militares. Para contextualizar las dificultades del desarrollo del teatro de la época en estas circunstancias, así como para recapitular el devenir del teatro independiente en el país en que tuvo lugar su nacimiento, veremos brevemente lo acontecido en Argentina, para en el siguiente capítulo abordar a fondo los casos de Uruguay, Colombia y Perú.

2.4 Argentina y el teatro independiente de la segunda ola

Algunos autores como Néstor Tirri o Luis Ordaz plantean que en los sesenta, el teatro independiente a la manera en que lo concibió Leónidas Barletta (1930) estaba ya superado y disuelto, pero lo cierto es que el sentido último de independencia, es decir, de autogestión, así como su vocación popular originaria y sentido de transformación social, siguió presente como rasgo fundamental de diversos grupos, por lo que aunque con nuevos derroteros ideológicos y condiciones, a las agrupaciones que se plantearon un teatro de arte experimental, anti elitista, y con una forma de producción colectiva, continuaron siendo esencialmente independientes, herederas de una tradición fundada en su país y sobre todo, parte de la corriente del movimiento teatral que eclosionó en Latinoamérica durante esos años. En torno a esta discusión, encontramos mayor afinidad con la postura de Jorge Dubatti:

> […] creemos que en los 60 el teatro independiente va manifestando cambios internos, que lo redefinen en tres direcciones principales, muy acentuadas a comienzos de los 70: una cada vez mayor apertura e inserción de muchos independientes hacia el campo teatral profesional, oficial y comercial; una intensificación de la búsqueda macropolítica de transformación de la sociedad, que lleva hacia el "teatro militante"; en orientación diversa; una profundización del devenir "micropolítico" independiente, que al margen de las otros dos tendencias funda en su hacer territorios de subjetividad singulares a través del acontecimiento artístico. Los tres aspectos no son sino la potenciación innovadora de componentes que están en los orígenes del movimiento. En suma, un concepto cada vez más abierto, menos beligerante de lo "independiente", que no desaparece sino que persiste y continúa transformando.[87]

Fue la vertiente del teatro que buscaba una transformación social el que se constituyó como espacio de resistencia, aunque con algunas perspectivas distintas de los planteamientos originales. Por ejemplo, si bien los colectivos de la segunda ola (de las distintas latitudes), buscaron con esfuerzos titánicos hacerse de sus propias salas, lo central fue salir al espacio público. Además, la independencia no significó, como anteriormente, rechazar todo vínculo gubernamental, por el contrario, consideraron como una obligación el apoyo eventual para el ejercicio de su labor artística porque estaban cumpliendo con una función social, muchas veces desatendida por el Estado mismo, lo que no significaba permitir algún tipo de injerencia o que se coartara su libertad creativa. Consideremos que estamos hablando de una época donde, a diferencia de los años treinta, los Estados nacionales empezaban a contar con la novedosa estructura de ministerios o secretarías de cultura (algunas todavía subsumidas en el sector educativo), con presupuestos y políticas culturales especializadas en artes escénicas. No obstante, la relación con los independientes varió mucho de país en país porque mientras para algunos gobiernos resultaba provechosa por la facilidad para la difusión del

[87] DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*, p. 141.

arte escénico en amplios sectores de la población, para otros, como en el caso de Argentina, se trataba de un teatro poco conveniente, y como veremos, censurado y hasta prohibido.

Para 1968 había en Buenos Aires alrededor de 60 salas teatrales (más que en cualquier otra capital latinoamericana), y también en ciudades como Mendoza, Tucumán y Córdoba crecía la actividad escénica. Existían para entonces un buen número de compañías consolidadas tanto comerciales, oficiales y universitarias como independientes.

Entre las que formaron parte de la tendencia teatral que nos ocupa destaca el Libre Teatro Libre (LTL) que formó María Escudero en 1969, primero dentro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba de la que se desligó un año más tarde. El LTL surgió en el marco de la movilización popular que pretendía un viraje a la izquierda y de lucha contra la dictadura de Juan Carlos Onganía, conocido como *Cordobazo* (1969), por lo que tuvo una amplia vinculación con sectores obreros y populares. "Su adhesión política al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) marca el posicionamiento político del grupo, fundado en cierta distancia con el peronismo (dependiendo de los momentos coyunturales del proceso político) y la opción ideológica por el internacionalismo".[88] Exploró el camino de la creación colectiva, del teatro documental y los lenguajes teatrales de vanguardia. Además, sus giras por América Latina y Europa, permitieron que sus miembros trabaran relación con los grupos representativos del momento. En 1976 el grupo marchó al exilio y sus miembros siguieron cada uno su propio camino. Pese a la corta vida de la agrupación, continúa siendo representativo del teatro libertario de una de las décadas más difíciles para el país sudamericano.

Otro grupo sobresaliente fue Once al Sur (1969), que trabajó más en el exterior que dentro de Argentina, estableciéndose durante un tiempo en El Salvador donde consideraban que su labor era más necesaria. Muy orientados hacia el teatro militante fueron los grupos Octubre, creado en 1970 por Norman Briski, Carlos

[88] VERZERO, Lorena, "El corredor de teatro "militante" (1968-1974): América Latina, "la Patria Grande", y las especificidades nacionales", *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, p. 5.

Aznares y Carlos Obes, vinculado al peronismo de base, y La Podestá (1971) del Centro de Cultura Nacional José Podestá (peronista pero del Partido Justicialista).[89] Ambos trabajaron sobre todo en barrios populares y 'villas miseria' desarrollando un teatro popular. Hubo también otros nuevos grupos independientes no orientados a la militancia, además, continuó en estas décadas agrupaciones fundadas en años anteriores como La Máscara, Teatro Payró, Fray Mocho, Nuevo Teatro, Teatro IFT (Idischer Folks Teater), Teatro Estudio y El Tinglado, entre muchos más.

Pero así como la actividad teatral fue muy intensa, lo fueron también la censura y represión. Consideremos que el trabajo de estos grupos se desarrolló en condiciones sociales, políticas y económicas adversas. Desde 1973, cuando Perón regresó al país y fue electo por tercera vez presidente (muriendo un año más tarde y dejando en el poder a su esposa y vicepresidenta Isabel Perón), la situación política se tornó sumamente inestable. El peronismo estaba fracturado, y así como hacia su ala izquierda se habían formado ya a fines de la década de 1960 organizaciones armadas como los *Montoneros,* hacia el lado opuesto se formó la *Triple A,* dirigida por José López Rega con el objetivo de "reivindicar, a través de acciones violentas y amenazas, la absoluta consolidación del partido Peronista hacia su lado más conservador y tradicional, la ultraderecha".[90] Este grupo instrumentó una estrategia de censura contra artistas e intelectuales de izquierda, que tras el golpe militar de 1976, encabezado por el general Rafael Videla, radicalizó la persecución para generalizar la tortura, desapariciones y ejecuciones. Se inició así una "guerra cultural" en la que el Estado se propuso fortalecer la cultura oficial y criminalizar las actividades artísticas consideradas subversivas.

Para estos fines fueron diseñadas políticas culturales y educativas específicas, por ejemplo, el fomento de determinados textos literarios en las escuelas y la prohibición de otros (incluyendo el "proceso quema libros" de autores indeseados), también el establecimiento de un oficina de censura y la creación de las llamadas "listas negras" en las que se clasificaron a cientos de escritores,

[89] VERZERO, Lorena, "El corredor de teatro…", p. 13.
[90] DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula, "La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983", *Philologica Urcitana*, Vol. 12, p. 56.

compositores, directores teatrales, actores, músicos, pintores, cineastas, periodistas y docentes de acuerdo a su grado de 'peligrosidad' en función de sus antecedentes ideológicos marxistas. Comenzaron así a expedirse decretos municipales para prohibir la representación de determinadas obras como *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky, *Juegos a la hora de la siesta* y *María Lamuerte* de Roma Mahieu, *El show de Jorge Corona*, *La sartén por el mando* de Javier Portales y *Apocalipsis según otros* de Ángel Elizondo; unas por su contenido ideológico otras por 'atentar' contra los valores morales. También se clausuraron el local Kartucho, la sala teatral del hotel Bauen, el teatro Blanca Podestá y el teatro del Picadero.[91] Acciones dentro de la "guerra cultural" fueron más allá de la prohibición, como los incendios provocados en el teatro del Picadero y el de La Paz en Tucumán, o los atentados con bombas en 1981 a los espectáculos *Sarah Bernhardt* con Cipe Linconvsky y *Convivencia* con Federico Luppi y Luis Brandoni.[92]

Esta situación llevó a que los artistas más perseguidos que lograron evadir la prisión o sobrevivir a ella, así como los que huían de la censura, se exiliaran tanto en países europeos como en otros latinoamericanos. El proceso de exilio lo vivieron también de manera muy parecida y casi simultánea artistas e intelectuales uruguayos, chilenos, brasileños y paraguayos para alejarse de las dictaduras militares de sus respectivos países. Siendo que no existen, a la manera en que plantea Foucault, relaciones de poder sin resistencia, la organización de artistas en el exilio fue vital para visibilizar lo que estaba ocurriendo. En los países de exilio, los artistas locales crearon redes de apoyo retroalimentando a la vez sus procesos creativos, por lo que las estéticas latinoamericanas tuvieron también nuevas plataformas de difusión. Tal fue el caso de la actriz y directora del Libre Teatro Libre, María Escudero quien se estableció en Ecuador, donde se desempeñó como investigadora, fundó el grupo Saltamontes y trabajó con las comunidades andinas. Su compañera de grupo, Cristina Castrillo por su parte, se estableció en Lugano Suiza, donde creó el grupo Della Radici. Entre otros argentinos que impactaron en

[91] Estos casos de censura enumerados por Jorge Dubatti fueron reconstruidos según refiere, por Andrés Avellaneda y Vivian Brates. Ver en: DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino…*, pp. 181-182.
[92] DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino…*, p. 182.

el desarrollo del teatro latinoamericano estuvo Carlos Giménez, fundador en 1971 del famoso grupo venezolano Rajatabla.

Merece la pena resaltar la labor de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), creada en 1979 y que tuvo su sede principal en París y extensiones en Holanda, Bélgica, Alemania, Suiza y Estados Unidos. AIDA se dedicó a la defensa de la libertad de los artistas presos y contra las desapariciones forzadas en Sudamérica. A través de iniciativas artísticas como exposiciones y acciones *performáticas* en espacios urbanos, buscaba sensibilizar a la población, denunciar y ejercer presión internacional. Destacan entre sus acciones la campaña "100 artistas argentinos desaparecidos".

> Allí, los cuerpos de los actores –miembros de AIDA de distintas ciudades- representaban a esos cien artistas argentinos desaparecidos, uniformados por sus vestimentas negras y por sus rostros cubiertos. En contraposición al sistema represivo que negaba la identidad y escondía el cuerpo de la víctima, aquí se empleaba el nombre para evocar cada artista argentino desaparecido a través de cuerpo "prestado" por uno de los manifestantes.[93]

El acto incluía marchas por sitios estratégicos con pinturas-banderas. Primero se llevó a cabo en Dijón, luego en Ámsterdam, después en París y finalmente (y al parecer intencionalmente) en Ginebra, ciudad donde fuera firmada la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Artistas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica participaron en las campañas de AIDA, a veces de manera presencial y otras donando obras especiales para la recaudación de fondos.

En plena dictadura, una acción teatral en defensa de la libertad artística se llevó a cabo al interior del país, convirtiéndose en un hito referencial para los teatreros argentinos: *Teatro Abierto*. En 1980 el dramaturgo Osvaldo Dragún ideó junto con otros colegas una iniciativa que consistía en escribir y montar 21 obras

[93] CRISTIÁ, Moira, "Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Núm. 32, Año 12, p. 45.

breves (pero necesarias) de autores argentinos, dirigidas por 21 directores, las que serían representadas a lo largo de 21 días (tres diarias), y cuyo ciclo se repetiría por algunos meses. Al movimiento se sumaron buena parte de los intérpretes de todo el teatro argentino, de distintas generaciones y tendencias, unidos contra el régimen militar gobernante. Diría Dragún,

> En muchos de nuestros países existe la censura, la represión, la tortura, la inquisición. En consecuencia, la mayoría de los autores latinoamericanos han sido "excomulgados" por la cultura oficial. No nos ha quedado más remedio que establecer nuestras propias reglas de juego, e intentar nuestra propia política cultural.[94]

El ciclo inició el 28 de julio de 1981 con una respuesta abrumadora del público que colmó días tras día las 340 butacas del teatro del Picadero. Pero una semana después, en la madrugada del seis de agosto, un incendio arrasó con el lugar. Algunas versiones señalan que desconocidos colocaron tres bombas cuando se presentaba la pieza *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky. Lo cierto es que la sala quedó destruida en su totalidad y sólo lograron rescatarse algunas partes de las producciones. No obstante, al día siguiente, el comité organizador, acompañado de Ernesto Sábado y el nobel de la Paz Rodolfo Esquivel, convocaron a una conferencia de prensa donde Osvaldo Dragún leyó: “Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos, que formaban parte importante -pero solo una parte- del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país”.[95] El ciclo continuó con sus funciones en el teatro Tabarís hasta el 21 de septiembre, “sala comercial de seiscientas butacas, y la afluencia de espectadores se multiplicó. El incendio que pretendió detener el movimiento sólo había logrado estimularlo y darle resonancia nacional e internacional”.[96] La experiencia de Teatro Abierto la replicaron artistas de otras disciplinas para plantar

[94] DRAGÚN, Osvaldo, “Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano”, *Latin American Theater Review*, Vol. 13, Núm. 3, p. 13.
[95] Citado por: CHESNEY LAWRENCE, Luis, “El Teatro Abierto argentino: Un caso de teatro popular de resistencia cultural”, *Fragmento: revista de língua e literatura estrangeiras*, Núm. 18, p. 92.
[96] DUBATTI, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino…*, p. 196.

cara a la dictadura, creando Danza Abierta, Tango Abierto, Folklore Abierto, Poesía Abierta, Libro Abierto y Música Siempre. En los años siguientes se realizaron tres ediciones de Teatro Abierto, y una vez restablecida la democracia, dejó de existir.

El contexto de violencia y represión de los artistas -y de la sociedad- que se vivió en Argentina, así como en otros países sudamericanos, aunado además a las condiciones de las dinámicas del mundo bipolar en el continente americano, no hicieron sino propiciar cada vez la asunción del arte como vehículo de protesta con la consecuente inclusión de temáticas de denuncia en las dramaturgias y creaciones colectivas de los grupos, por ello la importancia que en estas décadas, junto con la exploración de nuevos códigos, tuvo el arte teatral independiente en el continente, como lo veremos a continuación en los casos de Uruguay, Colombia y Perú.

III. Tres experiencias grupales: El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani

Hemos abordado hasta ahora las circunstancias mundiales y regionales en que emergió y se expandió durante los años sesenta y setenta el movimiento teatral independiente latinoamericano, sus influencias teóricas y estéticas, los rasgos generales y elementos que permiten identificarlo como un movimiento.

En el presente capítulo se aborda la historia de tres grupos teatrales trascendentes dentro de este movimiento (conformado por muchos otros que también dejaron un legado importante), obedeciendo la elección a su permanencia y aporte, lo que posibilita, como fue mencionado en un inicio, el análisis de las trasformaciones del teatro independiente en el decurso del tiempo y en el contexto de cambio de época a través del devenir de los propios grupos. Además, cada uno se ubica en una región diferente de América Latina; La Candelaria en Bogotá, Colombia; Yuyachkani en Lima, Perú; y El Galpón en Montevideo, Uruguay.

Pero antes de adentrarnos en su historia, es conveniente exponer ciertas características comunes a estas tres agrupaciones (y a las que tuvieron perfiles más sólidos durante el movimiento) y que serían condición para su permanencia.

Consideremos también que la existencia de estas y tantas agrupaciones a lo largo del continente, los intercambios entre ellas, su participación en festivales y realización de múltiples acciones de impacto social, obliga a plantear, al menos de manera general, cuál fue su relación con las políticas culturales oficiales dominantes durante ese lapso temporal y cómo venían desarrollándose en el continente para posibilitar o imposibilitar la labor de los colectivos y del teatro en general. Desde luego en la historia particular de los tres grupos veremos situaciones específicas, pero resulta necesario plantear el panorama de las políticas culturales latinoamericanas para cotejarlas posteriormente con los cambios ocurridos hacia finales del siglo.

3.1 Políticas culturales latinoamericanas

La inclusión de la cultura dentro de la estructura institucional de los Estados latinoamericanos para hacerse cargo de su regulación, administración, protección y difusión fue formalizándose hasta la segunda mitad del siglo XX como respuesta a la tendencia internacional que tras la creación en 1946 de la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura (UNESCO),[1] impulsó paulatinamente una serie de recomendaciones para orientar el campo de acción cultural que debía ser atendido a través de las agendas gubernamentales de los países miembros, ampliando a su vez el contenido de la noción misma de cultura[2] y definiendo el ámbito de competencia de lo que comenzó a nombrarse, por la década de los setenta, como Política Cultural.[3]

[1] El propósito del organismo se fundó en la necesidad de reconstrucción del patrimonio monumental de Europa tras la Segunda Guerra Mundial y en la promoción de una "cultura de la paz" que trabajara en la dimensión del pensamiento, las ideas y las prácticas sociales. Ver en: ARIZPE, Lourdes, *Culturas en movimiento. Interactividad y procesos globales*, p. 26.

[2] En 1952 Lévi-Strauss escribió para este organismo el texto *Raza e historia*, el cual constituyó un aporte para pensar la cultura desde la diversidad; siguiendo la línea del autor, la UNESCO propuso una noción de cultura más apegada a la tendencia antropológica buscando romper con los estrechos límites ilustrados; de esta manera, en la Conferencia Mundial de 1982 realizada en México, se convino en: "-que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, - que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden." En: http://www.unesco.org. Esta definición continúa vigente y en la actualidad excluye de la pluriculturalidad toda referencia racial, en tanto que el desarrollo de la antropología física como de la biología han permitido invalidar la categoría de raza (el componente genético es idéntico para la especie humana), dejando atrás las teorías del determinismo racial y del evolucionismo lineal que justificaban la superioridad y dominio de una raza sobre otra.

[3] En 1970 la UNESCO realizó en la ciudad de Venecia la "Conferencia intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales". Esta Conferencia, además de ser la primera en su tipo, introdujo formalmente en el escenario de la política internacional el término de Política Cultural, adoptándose a partir de entonces en los discursos oficiales de los distintos países. Al respecto de la noción de Política Cultural, Nivón Bolán describe: "Es un proceso en el que el Estado impone un tratamiento político –es decir, resultado del debate público sobre el sentido de la acción del Estado- a aquello que llama "cultura", desde el libro hasta el graffiti, así sea mediante apoyo financiero o represión", En: NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural, Temas, problemas y oportunidades*, p. 60. El sentido de esta acción implica entonces una inclusión de elementos y exclusión -deliberada o no- de otros, cuya totalidad define la política de Estado, su concepción de cultura y el diseño de los mecanismos correspondientes para su regulación y administración.

Con esta tendencia, y tras la creación en 1959 en Francia de su Ministerio de Cultura, que aglutinó por vez primera en un solo organismo a todo el sector cultural, se inauguró una nueva forma de administración y gestión cultural, emulada poco a poco por el resto de las naciones occidentales a través de la creación de sus propios ministerios, secretarías o consejos de cultura. De esta manera, las políticas en la materia, elevadas al rango de política de Estado, ocuparon un papel más relevante dentro de las estructuras institucionales y también de los presupuestos nacionales.

Esto no significa que anteriormente los Estados nacionales no se hubiesen hecho cargo de los asuntos culturales, pero de manera formal, estos estuvieron subsumidos dentro de las estructuras de las distintas instituciones educativas, lo que obedece a que en las sociedades modernas, bajo la ideología del progreso, la atención fue puesta en la educación como vía principal para el desarrollo, y la cultura y el arte, bajo el ideal ilustrado de *ser educado es ser culto*, fueron consideradas complemento de la tarea civilizatoria para refinar las cualidades internas del individuo, sus costumbres y gustos. Además, y particularmente en los países latinoamericanos, los complejos procesos de independencia que confrontaron tendencias ideológicas opuestas (liberales v/s conservadores) e intereses dominantes como los de las oligarquías terratenientes o los de la Iglesia católica, mantuvieron inestables a las jóvenes naciones que hasta los comienzos del siglo XX pudieron diseñar programas educativos y acciones culturales bajo estructuras institucionales más sólidas, las que coadyuvaron además, a la construcción de los respectivos proyectos de nación.[4]

Han sido bastante estudiadas las políticas integracionistas que los distintos países echaron a andar en la primera mitad del siglo XX (en algunos incluso antes), donde los nacionalismos jugaron un papel crucial en los imaginarios sociales y fueron promovidos por los gobiernos de las distintas latitudes para que a través de

[4] El tema de la construcción de las instituciones culturales y de la historia de las políticas culturales es abordado a detalle en la tesis de licenciatura de la que suscribe: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La Política cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo.*

la plástica, la música, la literatura y las artes escénicas se proyectaran los ideales de los distintos proyectos de unidad nacional.

> En sociedades históricamente tan fragmentadas y mezcladas, la exploración artística de la identidad cultural era un medio para avanzar a tientas hacia un sentido de unidad, un denominador común que ofreciera una base sólida para el verdadero acuerdo político que se les había escapado a los nuevos Estados desde la independencia.[5]

Claro está que las políticas de integración fueron distintas entre los países con gran presencia y diversidad de población indígena (como México, Perú o Bolivia), y la de otros como Argentina o Uruguay, cuyos nacionalismos tuvieron que ver con la integración de elementos culturales criollos y los de la heterogeneidad de los inmigrantes europeos. Aun así, las políticas de cultura, en ambos casos, se orientaron a la conformación de una identidad nacional, de ahí el gran apoyo oficial a la internacionalización de expresiones como el tango rioplatense o en el caso de México, todo lo relacionado con el mestizaje cultural promovido desde la SEP, que con José Vasconcelos a la cabeza, impulsó una estética de lo mexicano a través de la creación de mitos, símbolos y de un imaginario histórico protagonista en la construcción de la historia monumental y nacional plasmada, entre otros, por los grandes maestros muralistas como Orozco, Rivera y Siqueiros en múltiples edificios públicos. Se abrió así paso al intento de construcción de la *mexicanidad* (y en las otras latitudes de la *peruanidad*, la *colombianidad*, la *argentinidad*, etcétera) basada en una síntesis compleja (teniendo en cuenta la diversidad cultural de los territorios), resuelta a través del descarte y la selección de elementos culturales muchas veces simplificados en estereotipos que abonaron a esa construcción de identidad.[6] Estamos hablando de los años de despegue de los procesos de industrialización, urbanización y masificación de los países de la región, por lo que los proyectos culturales, tanto estales como de las industrias culturales nacientes y de empresas

[5] WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, p. 502.

[6] Pérez Montfort ahonda en el análisis de la construcción de los estereotipos nacionales y el importante papel que cumplieron para la construcción de la identidad nacional mexicana y las identidades regionales. Ver en: PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, pp. 53-55.

privadas, se sumaron a los de modernización y progreso, sirviendo las expresiones culturales como una base común para legitimar aspiraciones políticas, económicas y de construcción de ciudadanía.[7]

En la construcción de las respectivas identidades nacionales los artistas jugaron un papel fundamental, y no siempre porque simpatizaran con determinado proyecto gubernamental o fueran subvencionados (siempre hubo detractores), sino porque la preocupación por producir una arte auténtico y propio fue la tendencia generalizada de esa primera mitad del siglo. La búsqueda de estilos originales dio lugar a diversas corrientes, que incluso por ser contrapuestas, enriquecieron el espectro de la producción artística e intelectual del continente. Hubo los impulsores de estéticas reivindicativas de lo nacional y de lo latinoamericano (frente a influencias extranjeras), entre las que destacan el *arielismo*,[8] el *indigenismo* o el *afroamericanismo*, y los contrarios, adeptos a las estéticas cosmopolitas como el *modernismo* y más tarde el *dadaísmo*, el *surrealismo* y demás vanguardias europeas, gustosas, eso sí, de la exploración de los exotismos regionales y de las historias nacionales que las dotaron de originalidad. Las instituciones, por su parte, buscaron que los artistas más destacados de cada disciplina abonaran desde sus creaciones a la afirmación del orgullo nacional, respaldando sus figuras como baluarte de la más alta expresión cultural de cada país. Se dieron así -y desde entonces- relaciones muy cercanas entre los políticos en el poder y las élites artísticas e intelectuales.

En cuanto a las tareas de difusión educativa y cultural, continuó la creación de escuelas, museos, bibliotecas públicas, archivos nacionales y teatros que había

[7] PULIDO LONDOÑO, Hernando, "Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX", *Anu. colomb. hist. soc. cult*, Vol. 44, Núm. 1, p. 3.

[8] El *arielismo* fue una corriente que tuvo gran impacto en América Latina cuyo detonante fue la publicación en 1900 del ensayo *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó donde plantea la recuperación del idealismo, la espiritualidad, el humanismo y la latinidad de los clásicos perdida por la influencia sajona y el positivismo utilitario. "Se trata de la formulación de un modelo identitario de reivindicación, defensa e incluso exaltación de la manera propia de ser, la latina, por valores, idiosincrasia, cultura y etnia", DEVÉS VALDÉS, Eduardo*, El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, p. 29.

sido impulsada desde las últimas décadas del siglo XIX y acelerada en el XX,[9] con la diferencia de que el patrimonio histórico cultural, en tanto expresión de la identidad nacional, comenzó a ocupar un papel relevante en las políticas públicas, de ahí que fueran creadas instituciones como la Dirección de Bibliotecas, Museos y Archivos de Chile (1929), el Instituto del Patrimonio Histórico Artístico Nacional de Brasil (1937) o el Instituto Nacional de Antropología e Historia en México (1938). Este robustecimiento de la administración cultural, sumado al interés de la promoción del arte nacional, llevó también a la fundación de las grandes compañías e instituciones artísticas oficiales, como la Orquesta Sinfónica Nacional de México en 1928, la de Venezuela en 1930, la de Perú en 1937 y la de Chile en 1941. En cuanto a las artes escénicas, además de las compañías oficiales universitarias, cada recinto nacional fundó su propia compañía de ópera, danza y teatro, tal fue el caso del Palacio de Bellas Artes en México, el Teatro Solís en Montevideo, o el Teatro Colón en Buenos Aires. Empezaron a crearse también algunas instituciones dedicadas al fomento teatral como el Servicio Nacional de Teatro de Brasil (1930), el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Argentina (1933), el Circuito de Teatros Nacionales Salvadoreño (1936), entre otros. De este modo, aunque todavía subsumida la administración cultural en la educativa, poco a poco se fortalecieron las instituciones nacionales de cultura y las compañías artísticas oficiales.

Para los años sesenta, en el contexto expuesto de profesionalización de las políticas culturales tras la creación de la UNESCO y del primer Ministerio de Cultura en Francia, en Latinoamérica se inició también la trasformación de la administración cultural. Esto tuvo que ver por una parte con la cooperación cultural internacional, ya que durante la década comenzaron a realizarse una serie de reuniones entre dirigentes de cultura de los países integrantes de la Organización de los Estados Americanos (OEA), promovidas por su Departamento de Asuntos Culturales.

[9] Por ejemplo, el Teatro Municipal de Río de Janeiro se inauguró en 1909, el de San Pablo en 1911, el Teatro Juárez de Guanajuato, México en 1903, en Teatro Manuel Bonilla de Tegucigalpa en 1915, en Teatro Nacional de Panamá y el Teatro nacional de San Salvador en 1917, el Teatro Nacional Cervantes de Argentina en 1921, el Teatro Municipal de Lima en 1929 y el Teatro del Palacio de Bellas Artes en México en 1934, entre otros. Ver en: HARVEY, Erwin R., *Políticas culturales en América Latina*, pp. 160-161.

> La Primera Reunión Interamericana de Directores de Cultura se celebró en Washington, D.C. en 1963 con el auspicio de la Unión Panamericana. Constituye la primera reunión que se ha celebrado en el mundo con la participación de funcionarios superiores a cargo de la acción gubernamental de la cultura y las artes de los países de una región geopolítica determinada (asistieron representantes de 16 países miembros) a fin de tratar cuestiones relacionadas con las políticas culturales nacionales e internacionales (entre ellas, la cuestión del deslinde de las esferas educativas y creativas; la culturas sometida, la cultura dirigida y la libertad de expresión cultural).[10]

Este Consejo Interamericano Cultural organizó a partir de ese año reuniones anuales que fueron decisivas para que cada país creara su Secretaría o Ministerio de Cultura independiente del de Educación.[11] En lo referente a Política Cultural, marcaron un hito incluso para la UNESCO (que hasta 1970 organizó su primera reunión especializada en Venecia), y para los países de la OEA representaron las pautas a seguir para el desarrollo cultural de la región. Aunado a estas políticas, el 31 de enero de 1970 se constituyó el Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica y Cultural de los Países Andinos,[12] orientado a la cooperación

[10] HARVEY, Erwin R., *Políticas culturales en América Latina*, p. 50.

[11] Las siguientes fueron las instituciones creadas con rango de secretaría de Estado: la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación de Argentina, el Ministerio de Cultura y Turismo de Bolivia, el Ministerio de Cultura de Brasil, el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, el Ministerio de Cultura de Colombia, el Ministerio de Cultura de Cuba, el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República de El Salvador, el Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala, la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes de Honduras, la Secretaría de Cultura de Paraguay, el Ministerio de Cultura de Perú, el Ministerio de Cultura de la República Dominicana y el Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela. En los casos de Chile y México, contaron con un Consejo Nacional de Cultura dependiente de sus respectivas Secretarías de Educación, hasta el año de 2016 en que el de México se elevó al rango de Secretaría de Cultura y el de Chile en 2017 al de Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Por su parte, el antiguo Instituto Panameño de Cultura se convirtió en 2019 en Ministerio de Cultura de Panamá. Un caso atípico resulta el de Nicaragua, que de contar con un Ministerio de Cultura, involucionó su rango en 1990 (en el contexto de la presidencia de Violeta Chamorro) al de Instituto Nicaragüense de Cultura.

[12] "En sus primeros 10 años de gestión y hasta 1982, el CAB tuvo un activo programa de investigaciones y estudios así como de decisiones de sus órganos de gobierno en materia de políticas culturales, principalmente en lo relacionado con los aspectos institucionales, público administrativos y legislativos de la misma, tanto del conjunto de los países miembros como de toda la región andina". En: HARVEY, Erwin R., *Políticas culturales en América Latina*, p. 67.

entre naciones y al estudio de los ordenamientos y normativas culturales de cada uno de los países miembro.[13]

Esta ola de especialización en políticas culturales e instrumentación de programas de cooperación diseñados desde organismos internacionales, donde las artes (y el teatro) eran reconocidos como un bien público que atendía necesidades de la población, coincidió con las políticas económicas del modelo desarrollista adoptado por distintos países latinoamericanos tras la Segunda Guerra Mundial que generó un crecimiento económico sin precedentes (aunque con la consabida dependencia industrial y tecnológica), cuya bonanza se materializó en el terreno cultural nuevamente a través de inversión en infraestructura y en mayor gasto público para difusión artística.

Pese a este escenario de desarrollo, las condiciones de desigualdad social continuaron presentes, así como las descritas en el capítulo anterior (dependencia, gobiernos autoritarios, mundo polarizado, intervencionismo, etcétera) que llevaron al surgimiento de movimientos de protesta y de infinidad de expresiones y colectivos artísticos. Se hace mención de esto porque en el contexto descrito, las políticas culturales de difusión artística estuvieron orientadas tanto a la promoción de la 'alta cultura' a través de las compañías oficiales, que aunque con alcance limitado para el grueso de la población sumaban más adeptos entre la creciente clase media y la población universitaria, así como a una serie de programas dirigidos a las masas populares a fin de intentar sumarlas a los proyectos de modernización. Por ejemplo, en México se instrumentó el Programa Nacional de Teatro del Seguro Social durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964), que consistió en la construcción de la gran red de teatros del IMSS (11 en la Ciudad de México y uno para cada capital de los estados; la más grande de América Latina), así como en una serie de temporadas teatrales con la Compañía de esta institución,[14] con el

[13] Primero estuvo integrado por Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela y posteriormente se integraron Cuba, México, Paraguay y la República Dominicana.

[14] La Compañía y los proyectos de puesta en escena estuvieron a cargo del director Ignacio Retes, para quien "la mira estaba en montar obras de autores universales, comprensibles para todos los asistentes, justamente para lograr la formación de público. Fue así como el Programa de Teatro del IMSS arrancó el 19 de mayo de 1960 con la inauguración del Teatro Xola y la representación de *Marcopolo* de Eugène O'Neill. A partir de aquí

propósito de "divulgar valores culturales que estimulen la educación superior no sólo de los asegurados y sus familias, sino también de un público cada vez más creciente, que ha hecho de esta actividad artística su afición constante".[15] Posteriormente, durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976) se crearon las brigadas de Teatro CONASUPO (que también incluyó un Programa de Teatro Indígena), con las que se recorrieron a lo largo del sexenio diversas comunidades del país realizando funciones teatrales con fines didácticos;[16] así como el gran proyecto de *Teatro Popular de México,* creado en 1973 y que en su momento pretendió ser uno de los más ambiciosos en la historia del teatro mexicano al integrar a más de doscientos artistas para su realización, así como a un público marginal de las distintas delegaciones del entonces Distrito Federal.[17] Un proyecto similar se creó en Perú en 1973 cuando el Instituto Nacional de Cultura fundó el *Teatro Nacional Popular* bajo la dirección de Alonso Alegría, quien refería:

> Hay un Teatro Nacional porque parece estar en el subconsciente colectivo que una nación debe tener una orquesta sinfónica oficial, un grupo de danza

y hasta el final del sexenio se habrían de llevar a la escena un total de 38 obras, 19 de ellas dirigidas por Retes y el resto por José Solé con excepción de *Yocasta o casi*, *Cuauhtémoc y Teseo*, dirigidas por Salvador Novo; *Espartaco* por Juan Miguel de Mora*; La carroza del santísimo* por Xavier Rojas; *Anfitrión 38* por Julio Bracho; y *Un hombre contra el tiempo* por Seki Sano. Ver en: MILLÁN, Jovita, "Programa de Teatro del Seguro Social 1958-1964", *Publicaciones Electrónicas CITRU*.

[15] Citado por MILLÁN, Jovita, "Programa de Teatro del Seguro Social…"

[16] Coordinadas por el escritor Eraclio Zepeda y bajo la dirección artística de Rodolfo Valencia, se formaron al inicio cuatro brigadas, cada una con seis actores estudiantes de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. "Los integrantes de las brigadas recorrían los municipios de la periferia de las ciudades, poblados y rancherías en una camioneta. Cuando llegaban a los escenarios improvisados –que bien podía ser el zócalo de la localidad, el jardín principal o un llano decorado con una silla, una mesa y una maceta-, usando vestuarios rudimentarios, difundían con magnavoces la presentación de las obra […] Al final, cada actor hacía un grupo con los campesinos, quienes recibían orientaciones para que aprovecharan mejor sus cosechas, para que no se dejaran engañar por los coyotes, para que emplearan los abonos que les darían mejores frutos; para que aprovecharan las campañas médico asistenciales que el gobierno ponía a su alcance; para que dieran a sus hijos una alimentación mejor aprovechando los recursos que tenían a la mano; en sí, para que vivieran mejor". Ver en: LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural…,* p. 20.

[17] Fue un proyecto coordinado por Rodolfo Usigli, Carlos Bracho y Luis G. Basurto. Contó con el auspicio de la Presidencia de la República, el Departamento del Distrito Federal, el IMSS, el Banco Nacional Cinematográfico, diversos sindicatos, entre otros. El proyecto inició con el pie derecho realizando una primera temporada con 13 compañías que dieron 2,304 funciones en 144 días, y se emplearon a 238 artistas. El costo de entrada a las presentaciones estaba prácticamente subvencionado o era mínimo (5 y 10 pesos), y aunque la intención era extender el proyecto a los estados de la República, las diferencias entre los organizadores llevaron a que únicamente se realizaran cinco temporadas y después se extinguiera. Ver en: LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural…,* pp. 22-25.

> oficial, un teatro oficial. Es un esquema conocido: en la mayoría de las naciones hay grupos artísticos oficiales. La creación de una compañía oficial de teatro no es algo innovatorio como tal. Ahora, hay dos concepciones pensables para un Teatro Nacional. Una, la concepción tradicional: se forma una compañía a partir de los mejores actores y actrices del medio, cuyo repertorio y cuya orientación va a ser hacia que se constituya en lo mejor del medio; pero a partir del medio, como una culminación del medio […] Nosotros pensamos que si nos dedicamos a hacer un teatro para la clase media no vamos a hacer mayor mella, pero si nosotros nos metemos en una investigación formal y conceptual, para hacer un teatro que prenda, esa es la palabra operativa aquí, que prenda, dentro de las capas populares, entonces estaremos haciendo un servicio mucho mayor.[18]

Por esos mismos años se dio en otras latitudes la construcción de grandes complejos de espectáculos, como el Teatro Teresa Carreño en Caracas; el Teatro Nacional de Santo Domingo; el Teatro Nacional Rubén Darío en Managua; el Centro de las Bellas Artes en Puerto Rico; y el Teatro Popular Melico Salazar de Costa Rica.[19] En Argentina por su parte, a través del Fondo Nacional de las Artes se impulsó el proyecto promovido por el arquitecto Juan Kurchan, entonces miembro del directorio de ese organismo (1964-1972), para la creación de una red de Centros Culturales en la principales provincias con la finalidad de generar espacios de integración social a través de las artes. El reconocido arquitecto expresaba:

> Es ya imperioso ambientar estéticamente en cada conglomerado urbano el lugar de todos; el símbolo de la libre concurrencia; el de la integración ciudadana; el ámbito sin segregación de ningún tipo, permanentemente abierto e iluminado; el lugar natural de conjunción de una heterogénea pluralidad de pensamiento y sentimiento como es el de todo ciudadano […].[20]

[18] Entrevista a Alfonso Alegría, en: PODESTÁ A., Bruno, "Teatro Nacional Popular: Un teatro popular o la popularización del teatro?", *Latin American Theatre Review*, Vol. 7, Núm. 1, p. 33 y 37.
[19] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro*, p. 449.
[20] *Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*, p. 23.

Las nacientes, pero ahora especializadas instituciones de cultura, comenzaron a probar con diversos tipos de proyectos y estrategias que aunque en la mayoría de los casos se generaban y desaparecían en función del vaivén del gobierno en turno, fueron sentando bases para programas más permanentes y sobre todo para perfilar, en el caso del teatro, el tipo de intervenciones estatales dominantes: las hubo orientadas hacia el mecenazgo, otras a la inversión para coproducciones, a los préstamos y créditos, también a la promoción internacional o a la protección del teatro nacional; y los casos también, de la combinación de todas ellas.

A través de la legislación sobre materia teatral ocurrida en esas décadas, podemos observar también la orientación de las políticas culturales. En Argentina, por ejemplo, se aprobó en 1959 una Ley de Fomento Teatral que declaraba de interés nacional a la actividad y en la que se establecía la concesión de créditos para la construcción y adquisición de salas, así como la exención de impuestos a las puestas en escena de autores argentinos y subsidios a los elencos organizados como cooperativas teatrales. En Brasil por su parte, la normativa teatral estableció que las temporadas teatrales de toda Compañía oficial debían inaugurarse con una obra de autor brasileño. Algo parecido ocurrió en Costa Rica tras la fundación de la Compañía Nacional de Teatro en 1971 que tenía como obligación fomentar la producción dramática costarricense.[21] Estos ejemplos son una muestra general del tipo de normatividad en la región, que para los fines de este trabajo podemos clasificarlas en cuatro rubros que buscaron atenderse: 1) Promoción del teatro nacional (dramaturgias propias), 2) Popularización del teatro, 3) Subvenciones y exenciones fiscales, 4) Protección a los derechos de autor.

Claro está que no en todos los países, ni períodos se le dio la misma importancia tanto a la legislación como a los programas de difusión teatral (pese a que la cultura y el arte habían sido reconocidos como un derecho humano desde 1948),[22] eso se relacionó nuevamente con los intereses del gobierno en turno, con

[21] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro*, pp. 253-266.

[22] En la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada en 1948 se estipuló en el artículo 27 que: "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes

las condiciones políticas de cada país y con su tradición teatral, lo que impactó y se vio reflejado en el desarrollo de la actividad en las décadas posteriores. Mientras que en algunos países resulta difícil encontrar normatividades específicas para la actividad escénica durante esas décadas (como en Bolivia o Colombia), en otros hubo más interés por favorecerla, tal fue el caso de Argentina que como ya se mencionó, declaró en 1959 al teatro como actividad de interés nacional legislando a favor de los colectivos teatrales y disponiendo, entre otras, "que en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario del inmueble respectivo tiene la obligación de construir en el nuevo edificio, un espacio teatral de características semejantes a la sala demolida".[23] No sorprende por tanto que el resultado de dichas medidas se haya reflejado a la postre en la cantidad de salas de teatro con que cuenta actualmente una ciudad como Buenos Aires, aunque este sin duda es un caso de excepción en toda América Latina.[24]

En cuanto a los incentivos para los artistas, hay que destacar un mecanismo pionero en el continente y novedoso dentro del acostumbrado mecenazgo estatal para las artes (dominante en esas décadas), el del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, creado en 1958 con el objetivo de constituir un sistema financiero para fomentar las actividades artísticas de todo el país y mejorar las condiciones de trabajo de los artistas.[25] Este "banco cultural nacional" (operante desde entonces), organizó sus incentivos a través de préstamos, subsidios, becas y premios para los artistas, organizaciones culturales, empresas e instituciones culturales de todos los niveles.[26] Siete años después y con una estructura muy similar, Estados Unidos creo

---

y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten". En: *Naciones Unidas*, Recuperado de: https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/index.html

[23] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro*, p. 253.

[24] En Buenos Aires se contabilizan alrededor de 400 salas teatrales independientes que mantienen una cartelera y asistencia regular; y por cada 17 417 habitantes, existe un teatro en el país, a diferencia de países como México, con una actividad teatral también vigorosa, pero que apenas cuenta con un teatro por cada 176 630 habitantes. Ver en: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *Artistas y Política Cultural en México: el fomento a la creación en tiempos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-2000)*, p. 146.

[25] *Fondo Nacional de las Artes. Memoria 1996*, s/n.

[26] Para su funcionamiento se le dotó de un capital inicial de las arcas nacionales, engrosado posteriormente con los recursos y gravámenes estipulados también por ley. Destacan entre ellos, un importe del 5% del precio de todo anuncio comercial transmitido por radio y televisión, 10% de derechos de autor por la utilización de las obras intelectuales, entre otros. Su estructura quedó integrada por un Directorio compuesto por catorce directores, doce designados por el Poder Ejecutivo a condición de contar con reconocida experiencia en las

su propio Fondo, y posteriormente, aunque con orientaciones y estructuras propias, otros países latinoamericanos como Paraguay, Uruguay, Venezuela y México.

No obstante, durante las décadas de los sesenta y setenta este mecanismo fue casi exclusivo de Argentina, en el resto de países se otorgaban subsidios de manera directa a los artistas a través de algún departamento o coordinación de cultura de los distintos niveles y dependencias gubernamentales, así como contrataciones por presentaciones o adquisición de boletería.

Para finalizar este apartado, tengamos en cuenta que esta época fue de gran auge para las industrias culturales (cinematográfica, discográfica, radiofónica, televisiva y de espectáculos en general), las cuales crecían en la medida que se masificaba la vida urbana y engrosaba la clase media, pero pese a que dichas industrias nacieron y se fortalecieron mayoritariamente en manos de la iniciativa privada, los Estados nacionales gozaban aún de gran robustez y también eran propietarios y productores dentro de la industria a través de la cual generaban fuentes de trabajo para el gremio y hacían una importante labor de difusión cultural (la que se adelgazaría en la medida en que se privatizaron los medios públicos en las décadas siguientes).

En conclusión, podemos resaltar que durante la época hubo una importante especialización de las instituciones de cultura en la región, cierto avance en la legislación sobre materia teatral, pero sobre todo, que la tendencia generalizada de difusión de las artes entre estratos populares, como parte de los proyectos de modernización, posibilitó una relación laboral entre los artistas y colectivos con el Estado y sus instituciones de los distintos niveles de gobierno, siempre y cuando, claro está, que los artistas decidieran colaborar con los programas gubernamentales, o como veremos, no fueran de los censurados y perseguidos durante los largos periodos de dictaduras militares.

diversas actividades artísticas, otro por Banco Central argentino y uno más por el Ministerio de Cultura. Ver en: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *Artistas y Política Cultural en México…*, p.124.

3.2 Los grupos independientes: características compartidas

Ser grupo de teatro independiente, como el mismo nombre lo dice, significó la asunción del trabajo teatral de una forma distinta a la de las vías comerciales y oficiales, tanto en el sentido de no depender de modas orientadas al entretenimiento y la complacencia (aunque esto supusiera sacrificar un posible éxito taquillero) o de la atención de una reducida élite culta, como en el de no sujetarse a las demandas institucionales y del poder público. A fin de cuentas se trataba de la defensa de la libertad creativa irrestricta, cuyo resultado estético dependía del grado de compromiso y profesionalización de cada grupo. Pero siendo que había una convicción compartida de no someter la obra artística a fines puramente comerciales u oficiales ¿cómo entonces sobrevivían los grupos?

Como hemos visto, las políticas culturales de la época tendieron a realizar parte de su difusión cultural para estratos populares, y en tanto las compañías oficiales eran reducidas o estaban orientadas a atender a su público habitual, fue común la contratación de ensambles artísticos independientes para acercar el arte a la población. Aunque desde luego hubo grupos muy radicales que rechazaron cualquier trato o apoyo gubernamental, muchos otros realizaron gestiones o establecieron relaciones laborales siempre y cuando la autonomía de su obra fuese respetada. Esto no ocurrió claro está en los periodos y países bajo dictadura.

La habilidad para negociar o solicitar subvenciones públicas o privadas sin comprometer principios ideológicos o sacrificar la libertad creativa fue un reto para los grupos y su logro dependió de múltiples factores: el perfil del gobierno en turno y su interés por trabajar con los independientes, los funcionarios con que se negociaba, el prestigio del grupo entre el público o medio cultural que no podía ser ignorado por las autoridades, entre muchos otros. Pero aun en los casos en los que se logró una colaboración con instituciones, empresas u organizaciones, estas fueron ocasionales, ya que si un proyecto era permanentemente subsidiado pasaba a convertirse en oficial o empresarial, según el caso. Aunque tengamos en cuenta que en América Latina fue incipiente la práctica del mecenazgo filantrópico

empresarial para el arte o la existencia de mecanismos fiscales para su estímulo hasta finales del siglo XX.

En este punto tengamos en cuenta también que los derechos laborales de los artistas eran pasados por alto (históricamente lo han sido), y pese a que el disfrute del arte fue reconocido como un derecho, los países comenzaron a legislar a su favor hasta décadas recientes, lo que ha permitido que hoy día sí pueda exigírsele a los gobiernos actuar en materia de cultura y que para los artistas (o al menos ciertos artistas), exista acceso a mecanismos más o menos permanentes e institucionalizados (que en su momento especificaremos) para la difusión de su obra, pero en los sesenta y setenta la relación de los artistas con el Estado no estaba fundada en el derecho y la obligación, sino en el favor, la necesidad gubernamental o la mutua conveniencia (lo que tampoco significa que esto haya desaparecido).

Planteado este panorama y en función, como veremos, de la praxis de las tres agrupaciones analizadas, podemos sostener que la autogestión puede reconocerse como el mecanismo de subsistencia, tal como lo había sido desde el nacimiento del teatro independiente en 1930. Entre sus acciones autogestoras estuvieron desde 'pasar el sombrero' en las funciones al aire libre, los ingresos por taquilla, recibir donaciones de familiares, amigos, socios u organizaciones, disponer del sueldo de otros trabajos de los miembros, organizar rifas, vendimias y un largo etcétera, hasta ir a tocar la puerta de alguna instancia local, regional, nacional o internacional (pública o privada) para presentar un proyecto artístico o recibir apoyo para una gira o festival.

Dentro de la nutrida existencia de grupos latinoamericanos los hubo aficionados, pero también semi-profesionales y profesionales, por lo que sus necesidades de subsistencia, producción y difusión fueron distintas entre unos y otros, así como su alcance y proyección. Entre los profesionales, y que puede reconocerse como común a todos ellos pese a la diferencia de latitudes, estuvo la decisión de contar con un foro propio. Este foro, sala o galpón, posibilitó que tuvieran un espacio para ensayos, oficina, bodega, y sobre todo, para la presentación permanente de sus obras y las de otros grupos invitados sin depender de ninguna

programación oficial, pudiendo además adecuar la sala en función de su búsqueda y experimentación escénica. Así lo definió Atahualpa del Cioppo, director de El Galpón de Uruguay: "[…] no hay teatro si no hay hombres capaces de integrar a su desarrollo artístico la capacidad física y organizativa para construir la infraestructura de esa actividad; no hay teatro realmente independiente si no hay salas en manos de sus propios productores, donde consolidar un desarrollo artístico […]".[27]

Los foros, que en ocasiones fueron rentados, prestados, ocupados, donados o adquiridos, se convirtieron en condición de existencia y de permanencia para los grupos estables. Desde 1930 en que Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, su existencia fue indisociable a la de su sala. Desde entonces también, Barletta ideó un mecanismo bastante socorrido por los independientes de distintas latitudes: la creación de "socios" de la agrupación, es decir, público simpatizante y comprometido con el proyecto, que aportando una cuota mensual adquiría el derecho a asistir a todas sus temporadas.

Otra de las características compartidas fue el constituirse por elencos estables. Si bien durante el *boom* del movimiento aparecían grupos con la misma facilidad con que desaparecían o se sumaban y restaban integrantes, los que asumieron su trabajo con una perspectiva profesional se caracterizaron por lo sólido de sus núcleos. Al respecto de esto, Santiago García de La Candelaria expresó: "Generalmente fuimos doce o trece personas. Un grupo de teatro tiene que ser muy estable porque si no la continuidad del trabajo, la memoria del grupo como creador, al cambiar las gentes, no funciona bien. Tiene que haber una estabilidad […]".[28] Contar con un elenco sólido permitió a los grupos crecer juntos en experiencia, develar un lenguaje escénico particular y consolidar un estilo propio, asunto que en el arte generalmente lo hace posible la constancia y madurez lograda a través del tiempo.

Otro aspecto común entre ellos fue la asunción de su formación escénica continua, para lo cual fundaron talleres, así como laboratorios de experimentación

[27] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", *Conjunto*, Núm. 79, p. 5.
[28] GARCÍA ABREU, Eberto, "Santiago García: No soy maestro de nadie", *Conjunto*, Núm. 119, p. 14.

e investigación teatral. A la postre, varios de esos talleres llegarían a convertirse en escuelas formales de arte dramático, orientadas hacia la profesionalización de actores y el aprendizaje del estilo de cada grupo. De estos centros de formación surgieron muchas veces los nuevos miembros. Además de esto, la investigación teatral al interior de los colectivos dio lugar a la publicación de textos teóricos sobre la práctica actoral, la dramaturgia, la dirección, el trabajo de difusión cultural, entre otros tópicos. Destaca entre ellos la vasta producción de Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali.

Recapitulando hasta aquí, encontramos como características comunes de las agrupaciones independientes profesionales de la época:

- Autogestión como modo de producción.
- Autonomía creativa como principio artístico.
- Colectividad como forma de organización y creación.
- Salas teatrales propias como condición de existencia.
- Fundación de talleres-laboratorios para la formación y experimentación escénica continua.
- Publicación de obras dramáticas y teóricas para la difusión.
- Asunción del trabajo artístico para la trasformación social.

Una vez definidas las características compartidas por los grupos independientes de la época, pasemos a la historia de las tres agrupaciones eje de esta investigación.

3.3 El Galpón

Creado en el año de 1949, El Galpón ocupa un lugar difícilmente sustituible en la historia del teatro latinoamericano por ser la agrupación teatral con más antigüedad en América Latina y por el avance que supuso, al lado de otros grupos del Cono Sur, para el reconocimiento del teatro independiente.

Se formó en la ciudad de Montevideo durante un tiempo de gran prosperidad en Uruguay, país que por sus excepcionales condiciones de vida llegó a ser conocido como “la Suiza de América”. La posterior decadencia económica del país en los años sesenta y la consecuente inestabilidad política que resultó en una violenta dictadura cívico-militar iniciada en 1973, pueden leerse a través del impacto en la historia de El Galpón, lo mismo que la vuelta a la democracia en 1985 y las posteriores reorientaciones de los proyectos políticos y económicos en la última década del siglo XX y las primeras del XXI.

En las siguientes líneas se expone el origen de la agrupación y la importancia que para la identidad del teatro uruguayo tuvo el surgimiento de los independientes, los años de consolidación artística del grupo y los que vivió en el exilio en México tras los intentos de desarticulación que sufrió durante la dictadura, así como su retorno a Montevideo y su desarrollo hasta inicio de los años noventa.

3.3.1 Surgimiento del teatro independiente en Uruguay

Hablar de la identidad del teatro uruguayo hasta mediados del siglo XX resulta una tarea compleja porque su devenir es indisociable del de su país vecino, y lo común es encontrar referentes sobre el “teatro rioplatense”, ubicado en una región geografía que alude a las dos orillas del Río de la Plata, pero donde Buenos Aires destaca como la metrópoli cultural más vigorosa. Si bien Montevideo contó con una Casa de Comedias durante la época del dominio colonial español (creada en 1793) y, posteriormente, en el siglo XIX inauguró uno de los mejores teatros del continente, el Teatro Solís en 1856, los talentosos dramaturgos y actores uruguayos acostumbraban, hasta bien entrado el siglo XX, a migrar a la vecina ciudad porteña para desarrollar su arte.[29]

Al fuerte vínculo comercial de la región también se suma como prioritario el cultural, alimentado por una historia común de inmigrantes, sobre todo de italianos y españoles (aunque también de muchos otros orígenes) entre los que se desarrolló un notable consumo cultural literario, musical y también teatral que desde Buenos

[29] LEGIDO, Juan Carlos, “Cincuenta años de teatro en el Uruguay”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, Núm. 160-161, p. 842.

Aires se extendió al resto de la región. Particularmente sobre la actividad escénica, durante las primeras décadas del siglo XX, las compañías comerciales a cargo de empresarios teatrales eran las de mayor presencia, situación que como ya hemos visto, comenzó a modificarse tras la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930 y el surgimiento de posteriores grupos independientes que pretendían realizar un teatro de arte y accesible para el público popular.

Como era costumbre que sucediera con las actividades culturales, el influjo del teatro independiente bonaerense se reflejó también en Montevideo, donde en febrero de 1937 se fundó su propio Teatro del Pueblo, integrado por trabajadores, estudiantes y dirigido por Manuel Domínguez Santamaría, marcando en el país el comienzo de una forma de quehacer teatral que en las siguientes décadas se multiplicó y le dio un nuevo perfil al panorama teatral uruguayo.

El Estado había realizado durante la primera mitad del siglo algunos intentos poco fructíferos para fortalecer el teatro en el país. En 1911 y por decreto presidencial se formó una Escuela Experimental de Arte Dramático a cargo de la italiana Jacinta Pezzana disuelta antes de cumplir una década; luego en 1928 se creó la Casa de Arte, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública pero que funcionó por poco tiempo; en 1931 en el Teatro Urquiza se instaló el Estudio Auditorio del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos); posteriormente, en 1942 surgió la Nueva Escuela de Arte Dramático que tuvo vida por sólo dos años. Al parecer la dificultad para consolidar un sistema teatral uruguayo se debió en gran medida al imán que para la gente de teatro resultaba Buenos Aires.[30] Fue el año de 1947 un parteaguas que puso fin a esa dinámica. En ese año se formó la Comedia Nacional, compañía con sede en el Teatro Solís y subvencionada por el Ayuntamiento de Montevideo, hecho que supuso la profesionalización del teatro en la ciudad y que influyó también en los grupos independientes para que elevaran su nivel artístico. Dos años más tarde fue fundada la Escuela Municipal de Arte Dramático que consiguió poner al frente a la reconocida

[30] MIRZA, Roger, "Florencio Sánchez y el problema de nacimiento del teatro uruguayo", *El Teatro en el Uruguay,* p. 8.

actriz y directora catalana Margarita Xirgú, quien exiliada en América difundió el teatro de García Lorca por todo el continente, dirigió la Comedia Nacional y formó a varias generaciones de actores.

Fuera de la oficialidad ocurrió un suceso también trascendente en el mismo 1947: la creación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) con la intención de agremiar a los grupos y facilitar la obtención de medios para su creación, defender su existencia y crecimiento, por ello estipuló, como parte de sus tareas, la organización de certámenes y temporadas teatrales nacionales e internacionales; organización de exposiciones, conferencias y cursos; la publicación regular de una revista o boletín, entre otros. Además, en su Artículo 4° se estableció que "La Federación permanecerá ajena a toda tendencia política, religiosa o filosófica; pero luchará, en lo que es pertinente, por la libertad, la justicia y la cultura".[31] La FUTI cobró fuerza en el país y logró desarrollar una estructura organizativa y una infraestructura importante para conseguir sus metas. Existe controversia sobre los grupos fundadores de la Federación, en algunas fuentes se señala que se trató de 11 grupos, otras hablan de 16 y hasta de18 agrupaciones. Lo cierto es que entre ellos estuvieron el Teatro del Pueblo, El Tinglado, La isla de los niños, Teatro Universitario y la Asociación cristiana de jóvenes. Posteriormente se integraría nuevos grupos como El Galpón, Teatro Circular de Montevideo, Teatro Moderno, Club de Teatro, La Máscara, Teatro Universal, La Farsa, Taller de Teatro, Teatro Libre y Teatro Uno.

Ambas iniciativas (la oficial y la independiente), coincidieron con la coyuntura de la restricción fronteriza que entre 1946 y 1955 impuso desde Argentina el General Juan Domingo Perón[32] y que frenó la usual migración de artistas hacia Buenos Aires, así como el tránsito de las compañías porteñas a Uruguay, lo que sumado a las nuevas condiciones generadas por la Comedia Nacional y el fortalecimiento de

[31] PIGNATARO, Jorge, *El teatro independiente uruguayo,* p. 15.

[32] La restricción fronteriza se debió a fuertes desacuerdos políticos y comerciales entre ambos países que databan de la Segunda Guerra Mundial, ya que mientras Uruguay sostuvo una política exterior a favor de los Aliados, Argentina se inclinó hacia Alemania y mantuvo la exportación de suministros a los países del Eje. Ya durante la presidencia de Perón, este acusaba al presidente uruguayo Batlle Berres de confabular con Estados Unidos para desestabilizar su gobierno a través de una campaña mediática en su contra.

los independientes, propició por fin el despunte del teatro uruguayo y la consolidación de su identidad, en el sentido de una diferenciación de su "hermano mayor", el teatro argentino.[33] El crecimiento que la actividad teatral tuvo a partir de ese momento y durante la década de 1950 está además relacionado con las condiciones generales del país, que en tiempos de posguerra fortaleció su economía y con ello el acceso al disfrute cultural de amplios sectores de la población.

Como en buena parte de los países latinoamericanos, la Segunda Guerra Mundial impulsó la adopción de un modelo de sustitución de importaciones que devino en un importante desarrollo industrial interno. De por sí, y salvo algunos lapsos temporales como el ocurrido tras la crisis mundial de 1929, Uruguay había logrado condiciones de vida únicas y no compartidas por resto de los países del Subcontinente -y ni hablar de Centroamérica-, como resultado de una economía concentrada en el agro y las exportaciones, además de la consolidación de la democracia y el Estado de bienestar durante los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1902-1915). Sin embargo, eso no significa que al interior del país, y como veremos más adelante, no existieran una serie de problemáticas a causa de la constante contención de las luchas sindicales que desde los albores del siglo XX se vivieron de forma intensa, así como de confrontaciones ideológicas y de intereses disímbolos entre grupos de poder que resultaron incluso en el golpe de Estado de Gabriel Terra de 1933, tras el cual se impuso una Constitución que tuvo vigencia hasta 1942.[34] En el periodo de entreguerras, los universitarios y el sector obrero formaron frentes de apoyo contra el avance de los totalitarismos en Europa y de apoyo al exilio español, en contraposición a la política oficial, hostil al bando republicano.[35] Posteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial, la migración de

[33] LEGIDO, Juan Carlos, "Cincuenta años de teatro…", p. 843.

[34] El tema de las luchas sindicales, la proliferación de sus organizaciones y la represión de que fueron objeto pueden consultarse de manera extensa en: BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, "Una mirada crítica sobre el "Uruguay excepcional". Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX*" Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, pp. 151-179.

[35] Si bien los países latinoamericanos mantuvieron una política neutral y equidistante hacia los dos bandos del conflicto español (excepto México, que declaradamente apoyó al republicano), en el caso de Uruguay y el contexto del gobierno de Terra, cuyo principal apoyo era el de los sectores del catolicismo español, decantó

europeos que escapaban del fascismo engrosó las filas de organizaciones de trabajadores. De esta manera, los años de progreso económico de posguerra de la Suiza de América, se vivieron, también como en el resto del continente, con una vena crítica entre los intelectuales y artistitas que iría en escalada en las décadas siguientes, y en este caso, iniciada por la llamada Generación del '45, entre quienes destacaron los escritores Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Carlos Martínez Moreno, Ida Vitale y Ángel Rama, entre también pintores, músicos, dramaturgos, etcétera. Fue en ese contexto social y cultural que tuvo lugar el nacimiento de El Galpón.

3.3.2 Origen de un proyecto de largo aliento

Hacia el año de 1936, Atahualpa del Cioppo, de entonces 32 años, empleado bancario y desertor de la carrera de leyes (pero desde su infancia muy cercano a la actividad y formación teatral), integró un grupo de teatro al que llamó La Isla de los niños. Atahualpa, que en sus primeros años de juventud, y a decir de él mismo, se consideraba apolítico, tras el golpe de Estado de 1933 comenzó a participar en la lucha contra la dictadura. Su acercamiento a la Universidad Popular y luego su integración como Secretario del Comité de Ayuda al pueblo Español, se vio reflejado en la actividad teatral que decidió realizar, por ello, La Isla de los niños resultó un grupo atípico, porque a pesar de tratarse de un elenco infantil, montó obras como *Que se acaben los pobres del mundo* y *La muñequita de trapo* que provocaban la reflexión en el público de una manera muy brechtiana, aunque en ese momento Atahualpa del Cioppo no tuviera idea de la existencia del maestro alemán.[36]

Pero los niños crecieron y entonces formaron otro elenco, también dirigido por Del Cioppo, al que llamaron La Isla. Fueron esos jóvenes, quienes en 1949 y como resultado del empuje que venía teniendo el teatro independiente en Uruguay, se plantearon contar con su propia sala teatral, para lo cual unieron sus fuerzas a

su simpatía hacia el bando nacionalista, llegando incluso a presentar a los demás países latinoamericanos en agosto de 1937 una propuesta de mediación colectiva que incluía el reconocimiento de la beligerancia del bando nacionalista. Ver en: SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín, "La Sociedad de Naciones y la guerra civil española: entre la no intervención europea y la neutralidad continental americana", pp. 169 y 192.

[36] DE ITA, Fernando, *El arte en persona…*, posición 2537-3467.

las del grupo Teatro del Pueblo y arrendaron juntos en un barrio céntrico de Montevideo un viejo galpón (bodega) de demolición que había sido construido como cabelleriza en 1898. Durante el duro proceso de edificación de la sala ocurrió una ruptura al interior de los grupos y una parte de los integrantes del Teatro del Pueblo se retiró del proyecto para seguir su propio rumbo. Los que quedaron, y dado el escaso dinero con el que contaban, que apenas había alcanzado para pagar los planos arquitectónicos, continuaron con las tareas de albañilería, carpintería y electricidad, y con sus propias manos cavaron el pozo para el declive de la sala, pegaron ladrillos y construyeron una a una las 180 butacas para el público. En palabras de Susana "Ñatita" Ferrer, actriz y fundadora del grupo:

> El segundo día vino la policía porque los vecinos se habían quejado de los ruidos que hacíamos. Claro, nosotros trabajábamos durante el día y llegábamos al galpón a las 8 de la noche. Ese fin de semana salimos a tocar los timbres casa por casa para hablar con los vecinos y contarles. A la semana los teníamos a todos ayudándonos con la construcción. Incluso algunos se hicieron socios y aportaban dinero.[37]

Con lo donado por sus colaboradores, lo recaudado con funciones de títeres presentadas en barrios, sindicatos, escuelas y hospitales, y tocando puertas para conseguir botellas, madera, telas y todo tipo de materiales para vender o para usar en la construcción, lograron levantar el teatro, al que dieron el nombre de Sala Mercedes (ubicada en la esquina de Mercedes y Carlos Roxlo). Decidieron también que a la agrupación debían darle un nuevo nombre. Después de diversas propuestas y considerando el preciso lugar en el que estaban "Blas Braidot y Juan Manuel Tenuta proponen "El Galpón" y es aprobado por mayoría. Fue, tenía que ser "El Galpón" por el significado popular de la palabra, que ya indicaba que ese lugar se había concebido como un lugar del pueblo para el pueblo".[38] Y es que desde ese momento, y durante los siguientes años, el apoyo popular se convertiría en la base para la existencia del grupo, cuya acta de fundación lleva por fecha el 2

[37] CHOLAKIAN, Daniel, "Uruguay: Teatro EL Galpón cumple 70 años", *Nodal Cultura*.

[38] Según refiere Serrana G. Puig en publicación con motivo de la muerte de Blas Braidot, en: https://todo.com.uy/tiempolibre/memorias/teatro/blasbraidot.php

de septiembre de 1949, suscrita, entre otros "galponeros", por Hugo Bolón, Blas Braidot, César Campodónico, Olga Carviño y Ugo Ulive.[39] Juntos querían hacer un teatro de calidad, al margen de los empresarios del teatro comercial y que tuviera una decidida función social. Levantar su sala les llevó dos años continuos de trabajo y recursos de sus propios bolsillos; como narra Ugo Ulive, "faltaba una cierta cantidad de dinero -que nadie poseía ni podía obtener- para los gastos finales de la inauguración. Alguien se quitó el reloj y lo puso sobre la mesa; todos lo imitamos. Al día siguiente -empeño de relojes mediante- se inauguraba El Galpón".[40]

La Sala Mercedes abrió sus puertas y dio su primera función el 4 de diciembre de 1951 con la obra *Héroes* de George Bernard Shaw. De ahí en adelante El Galpón inició una intensa actividad teatral vinculada a sindicatos, al público popular, universitario e intelectual, desarrollada en su espacio como en el interior del país. A su foro le dio el carácter de Centro Cultural, por lo que más allá del teatro, hubo lugar para exposiciones, danza, música, cine, charlas, entre otros. Pero sobre todo, fue trascendente la labor formativa que iniciaron. En 1952 abrieron su Escuela de Titiriteros y el Curso Elemental para la formación de actores, este último se fue profesionalizando hasta convertirse en su Escuela de Arte Escénico en la que además de materias prácticas de actuación y de historia del arte, impartidas por especialistas, se integró una sobre la ética del actor. El sentido de esto tenía que ver con la manera de entender la función del actor de teatro independiente, alguien que además de estar en escena debía ser capaz de mover al sector social que apoyaba al teatro, de hacer publicidad, finanzas, trabajo técnico de iluminación, escenografía, etcétera. Una visión distinta a la de una escuela tradicional de teatro, en la que a decir de Rubén Yáñez "Se crea la ideología de la estrella, o de la carrera propia, personal, individual. Nosotros, a la vez que formamos al actor lo mejor que podemos, tenemos que formar al integrante de teatro independiente".[41]

[39] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", p. 5.
[40] ULIVE, Ugo, "El Galpón no ha muerto", *Conjunto*, Núm. 30, p. 86.
[41] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", *Conjunto*, Núm. 79, p. 24.

Anualmente recibían a 20 nuevos alumnos de los cerca de 150 que solicitaban ingresar, la formación era gratuita y duraba cuatro años.[42] De la escuela surgirían importantes cuadros que se incorporaron a la agrupación o a otras, lo que en buena medida coadyuvó a la profesionalización del teatro en el país. Además, se creó un Seminario de Autores para impulsar las dramaturgias nacionales; y para fomentar la apreciación del teatro, realizaron cursos "tendientes a proporcionar al público una justa valoración teatral de los distintos aspectos y problemas de la escena y servir de estímulo a quienes (empleados, obreros, profesores, estudiantes, profesionales) desearan desarrollar actividades teatrales en su medio específico".[43] La Institución delineó una política cultural propia en la que además de acercarse a los distintos gremios artísticos, incluía el acercamiento a cualquier organismo gremial del país para lograr la difusión del arte.[44]

Desde su origen, El Galpón se constituyó con un perfil muy singular que suele diferir del de la generalidad de los grupos independientes. El primero lugar, su estructura organizativa se concibió más que como agrupación, como "Institución Teatral", y legalmente como Asociación Civil, con un estatuto creado en 1955 en el cual se estableció para su funcionamiento la existencia de una Asamblea General, un Consejo Directivo (renovable cada dos años), Comisiones Centrales y una Asamblea de Socios y Secciones. Las Comisiones Centrales se clasificaron en: Comisión General, Comisión de Artística, Comisión de Finanzas, Comisión de Prensa y Propaganda, Comisión de Cursos y Comisión de Gremiales.[45]

En segundo lugar, no existió un solo director escénico sino diversos. Los primeros fueron Andrés Odizzio, Rafael Salzano, Blas Braidot, Juan Manuel Tenuta, Bruno Musitelli, José Struch, Juan José Brenta, J. Gentile y Rosita Baffico.[46] Se contó con elencos variados a los que se fueron incorporando los llamados

[42] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México a través de El Galpón (1976-1984)*, pp. 37-38.
[43] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", p. 7.
[44] Así lo refirió Arturo Fleitas el 22 de abril de 2011. En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 200.
[45] Según: *Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada Institución Teatral El Galpón,* del año 1955.
[46] Información de la página oficial del grupo: https://www.teatroelgalpon.org.uy/historia/

“aspirantes”, generalmente jóvenes egresados de su propia escuela (como ocurre hasta la actualidad), tras un proceso de experimentación y prueba. Este esquema hizo posible que El Galpón lograra una prolífica producción artística cuya descripción cronológica, temática y estilística rebasa con mucho los límites del presente trabajo, lo que sí es posible es apuntar que hasta antes de sus años de exilio en 1976, que corresponde a sus primeros 27 años de vida, El Galpón puso en escena obras clásicas como *Pluto* de Aristófanes, *Ricardo III* y *Julio César* de Shakespeare, *El hospital de los podridos* de Cervantes, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Farsa del médico simple* de Lope de Rueda, o *El avaro* y *El burgués gentil hombre* de Moliere; así como también de autores del teatro moderno y de vanguardia como Chéjov, Ibsen, O´Neill, Pirandello, Ionesco, Shaw, Miller, García Lorca, Edward Albee, Harold Pinter, Peter Weiss y Bertolt Brecht, entre otros. También montó a dramaturgos latinoamericanos: Eduardo Gutiérrez, Armando Discépolo, Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Juan Carlos Gené, Gianfrancesco Guarnieri, Rodolgo Usigli, Elzear de Camilli, Víctor Manuel Leites, Héctor Plaza Noblía, Mercedes Rein, Mauricio Rosencof, entre muchos más.[47]

Esta inagotable producción y el sostén de la institución teatral fueron viables gracias al mecanismo de socios que instituyeron. Hasta antes de su exilio contaban con la aportación mensual de alrededor de 5 mil de ellos y carecían de cualquier ayuda, donación o subvención oficial. La mayoría de los miembros, que hasta ese momento eran alrededor de 70 personas, subsistían de otros empleos, en tanto que parte sustancial de las entradas por taquilla y el aporte de los socios se destinaban a la infraestructura y realización de los nuevos montajes. Por este motivo, la actividad del grupo solía comenzar alrededor de las 7 de la tarde, lo que les significó una doble jornada de trabajo a cada uno para sacar adelante el proyecto.

Que la institución teatral contara con tal cantidad de miembros no significa que no existiera un sólido núcleo. Destacan figuras que le dieron al El Galpón el perfil y proyección artística que ya a finales de los sesenta e inicios de los setenta

[47] La cronología completa del repertorio del grupo puede consultarse en la página oficial del grupo: https://www.teatroelgalpon.org.uy/historia/

lo colocó como referente del teatro latinoamericano; algunos de sus relevantes directores (además de los ya mencionados) fueron César Campodónico, Villanueva Cosse, Jorge Curi, Pedro Orthous, Amanecer Dotta, Júver Salcedo, Ugo Ulive, Federico Wolff, Rubén Yáñez y, como figura icónica, Atahualpa del Cioppo. Entre los actores, estuvieron Juan Gentile, Humbolt Ribeiro y Raúl Pazos; y entre las actrices las hermanas Gleijer, Sara Larocca, Stella Texeira, Lilian Olhagagary, Raquel Seoane y María Azambuya.

Al respecto de Atahualpa del Cioppo y contrariamente a lo que suele creerse, no fue fundador del grupo, el continúo dirigiendo La Isla de los niños hasta 1953, año en que fue invitado al El Galpón a dirigir *Así en la tierra como en el cielo* de Fritz Hochwälder,[48] tras lo cual se integró a la institución y formó parte de la Comisión Artística y de Lectura, además de enseñar en su Escuela de Arte Dramático.[49] Sin embargo, suele ser la figura más emblemática de la historia de El Galpón durante sus primeras décadas. Y es que, además de haber formado desde La isla de los niños a varios de los integrantes de la agrupación, ser el de mayor experiencia y edad, contar con un talento y carisma ampliamente reconocido, fue a quien se debe, a decir del propio Galpón, la introducción de Brecht no sólo en el repertorio del grupo, sino en Latinoamérica.[50] En 1957 dirigió la primera versión en español de *La ópera de dos centavos* y en 1959 *El círculo de tiza caucasiano,* textos conseguidos en idioma original que venían de la RDA.[51] Asunto trascendente porque la perspectiva teatral brechtiana le dio buena parte de su identidad al grupo y, como hemos visto, al desarrollo del movimiento independiente latinoamericano. Atahualpa, al igual que Brecht, consideraba que el teatro debía ser profundamente

[48] La obra aborda el tema de misión jesuita en el Paraná en el siglo XVII y de la conquista española en Latinoamérica. Años después fue llevada al cine con el famoso título de *La Misión*. En: SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 20.
[49] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 23.
[50] Existen algunas controversias al respecto, ya que al parecer hay registro de la representación de *Terror y miserias del Tercer Reich* en 1945 en San Paulo, Brasil, con un grupo de aficionados. Además, en Buenos Aires se estrenó en 1954 *Madre Coraje* con el grupo Nuevo Teatro. No obstante, a El Galpón se debe la puesta profesional que traspasó fronteras.
[51] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 19.

revolucionario, pero además de esta histórica función, debía ser artístico en rigor y alejarse de lo panfletario.

La visión impulsada por Atahualpa del Cioppo y fundada en buena medida en Brecht, orientaron al grupo sin importar los distintos estilos teatrales que cada uno de los directores exploró en sus montajes, así fueran realistas, naturalistas, expresionistas, del absurdo o de otra tendencia. De alguna manera, el pensamiento de Atahualpa sobre la función del teatro puede sintetizarse, aunque de ningún modo se agota, en el siguiente párrafo:

> Se trata entonces de conocer o reconocer la necesidad de cambiar la vida para que no pervierta la condición humana. ¿Cuál es la tarea de nuestro teatro para contribuir al cambio? Porque es posible, según quien la administre, que la vanguardia teatral se convierta en la retaguardia ideológica. Aquí debemos invocar a Brecht, cuyo teatro no es vanguardista sino revolucionario. El propone cambiar la vida, revolucionándola, como lo expone en sus obras fundamentales. Dicho lo que antecede, no se pretende que con Brecht se agota la posibilidad creadora del teatro, sino de recurrir a lo que permanece vivo en su estética (...) Tomemos entonces de Brecht lo que especialmente es: un luminoso guía para la acción escénica. Esto debe encararse con una rigurosa praxis: recurrir a la sensibilidad para compartir las emociones humanas, y a la ideología como facto: de conocimiento, para descubrir la verdad, aceptarla y pugnar por revelárselas a los que aún permanecen temerosos y alienados.[52]

Podemos concluir que esta idea fue una guía del movimiento teatral latinoamericano que eclosionó más tarde. No en balde, en 1963 y como antecedente de ese *boom*, la FUTI, que desde su fundación integró a La isla de los niños y más tarde a El Galpón, tras un proceso de años de discusión en torno al sentido y al cuestionamiento sobre ¿qué es el teatro independiente? definió los llamados "Principios generales del Teatro Independiente Uruguayo" (expuestos en el capítulo

[52] Palabras de Atahualpa del Cioppo citadas por: BRAVO-ELIZONDO, Pedro, "Atahualpa Del Cioppo, nuestro Brecht en América Latina: 1904-1993", *Latin American Theatre Review*, Vol. 27, Núm. 2, pp. 162-163.

primero) y asentados en las nociones de Teatro de arte, Teatro nacional, Teatro popular, Independencia, Organización democrática, Intercambio cultural y Militancia. La FUTI se convirtió en organización pionera y en un referente para las que, con sus características particulares, formaron los grupos independientes en otros países del continente.

Por su parte, El Galpón comenzó a sobresalir desde los años cincuenta en la escena uruguaya. Entre sus obras más exitosas, refiere César Campodónico, estuvieron *Montserrat* de E. Robles, dirigida por José Struch (1953) que abordaba el tema de la liberación de América; *Doña Rosita la soltera* de García Lorca, dirigida por Larreta; *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli (1954), *Las brujas de Salem* de Arthur Miller (1955) y *Las Tres de hermana* de Chéjov (1956), estas tres dirigidas por Del Cioppo.[53] Pero la que significó un gran salto cualitativo para el grupo fue *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht dirigida en1959 también por Atahualpa del Cioppo y que le valió al grupo el premio de Casa del Teatro en Uruguay al mejor espectáculo del año y en Buenos Aires, donde la obra fue ampliamente aclamada, el premio "Talía".[54] Otros premios recibidos por la agrupación en esa época fueron los "Florencios" otorgados por la crítica de Montevideo, en 1963 para *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega y dirección de José Struch; en 1965 para *Así es si os parece* de Luigi Pirandello y en 1968 para *Los testimonios* de Peter Weiss, ambas con dirección de Del Cioppo; y en 1969, para *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con dirección de Antonio Larreta, la cual se convirtió en un fenómeno en el país.[55]

Ya a mediados de los años sesenta, el grupo contaba con gran solidez y aprecio por el público nacional, de tal suerte que, pese a la crisis económica desatada durante esa década, contó con el suficiente apoyo popular como para plantearse la posibilidad de adquirir una nueva sala mucho más grande y profesional. El abandonado y enorme cine *Gran Palace* ubicado en la Avenida 18 de julio se puso en su mira, y gracias a una amplia campaña para la recaudación de

[53] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…,* pp. 25-26.
[54] Como resultado de su éxito Atahualpa fue invitado a dirigir esta misma obra en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile en 1963, donde tuvo como asistente a Víctor Jara. La obra fue seleccionada como la mejor de ese año. En: BRAVO-ELIZONDO, Pedro, "Atahualpa Del Cioppo, nuestro Brecht…", p. 161.
[55] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", pp. 8-9.

fondos y la adquisición de una hipoteca, lograron comprarlo. Tras su acondicionamiento, le dieron a Montevideo uno de los mejores y más equipados teatros que en sus 500 metros cuadrados albergó una sala con capacidad para 650 espectadores, un gran *hall* para exposiciones, espacio para sus actividades docentes, administrativas, biblioteca, archivos y bodegas.[56]

La nueva sala fue inaugurada el 9 de enero de 1969 con la obra *El Señor Puntila y su criado Matti* de Brecht bajo la dirección de César Campodónico. Este nuevo espacio le permitió al grupo un contacto con un público más amplio, además de abrir las puertas para más artistas y grupos. La apertura de la Sala 18 de julio le valió a El Galpón en 1970 el premio del Círculo de la Crítica al mayor acontecimiento teatral del bienio. Fueron tiempos importantes para la proyección del grupo. En 1968 Atahualpa del Cioppo fue invitado al Festival Universitario de Manizales como jurado al lado de Jerzy Grotowski y Jack Lang, y en 1969 asistieron al Festival de Nancy, aunque el grueso de su actividad en el extranjero se daría en la siguiente década.

3.3.3 Crisis, represión y un largo exilio en México

Los años de bonanza de Uruguay, que le dieron una condición excepcional en América Latina, llegaron a su fin durante la década de los cincuenta. En los inicios de los años sesenta el país asistió con sorpresa a su propia crisis que durante algún tiempo las reservas monetarias y el endeudamiento externo lograron disimular, prolongando la ficción de que la economía agroexportadora era aún viable. El excesivo ideal de seguridad que había terminado por volver rígido y conservador el funcionamiento del Estado y del país, poco a poco fue revelando su agotamiento estructural, dejando sentir el peso de la crisis económica y junto con ella, la de la totalidad del sistema político.[57] No sólo la clase obrera comenzó a experimentar todo tipo de carencias, sino la robusta clase media se enfrentó al rápido deterioro de su nivel de vida, engrosando las ya de por sí crecientes protestas animadas por estudiantes e intelectuales que se enfrentaron con un también creciente Estado

[56] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 29.
[57] RAMA, Germán, *La democracia en Uruguay*, pp. 67-68.

represor acusado por sonados casos de corrupción, clientelismo y especulación financiera. A la movilización social se sumaron las acciones del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, una guerrilla urbana compuesta por jóvenes de diversas ideologías de izquierda y contra la democracia burguesa y pro-norteamericana.[58]

1968, como en muchos países del mundo, fue un año de importantes movilizaciones en el país. El General Oscar Gestido, militar retirado que ganó las elecciones en 1967 había acrecentado medidas restrictivas ante el aumento de protestas a causa de la devaluación de la moneda y la inflación. Hacia finales de ese año y tras el deterioro de la salud y muerte de Gestido, el vicepresidente Jorge Pacheco Areco asumió la presidencia y decidió agudizar las medidas autoritarias y de excepción para restablecer el orden, lo que se tradujo en la revocación de las garantías individuales y la declaración del estado de emergencia, que entre otras cosas, intensificó la lucha de los tupamaros, quienes pasaron de la "violencia cortés" de sus primeros tiempos, a la vía de la violencia armada, perpetrando atentados contra radiodifusoras, asaltos bancarios, de casinos y secuestros de banqueros, funcionarios, del asesor norteamericano Dan Mitrione (encargado de instruir a las fuerzas armadas y policiales en torturas), además de personajes de la diplomacia, como el embajador británico Geoffrey Jackson. La situación se complicó tras la muerte por heridas de balas policiales de tres estudiantes que participaban en protestas contra el recorte de presupuesto a la enseñanza pública.[59] Tras el suceso, la agitación social aumentó y las consecuencias se reflejaron en la clausura de periódicos, la disolución de partidos de oposición y la implementación de las llamadas "medidas prontas de seguridad".

Estas medidas estaban contempladas desde la constitución de 1830 y habían sido ratificadas en el contexto de la dictadura de Gabriel Terra en 1933. Su función era la de avalar, por la vía legal, el empleo de la fuerza del Estado y la supresión de

[58] Un análisis de los manifiestos, acciones y trayectoria de los Tupamaros puede consultarse en: MARTÍNEZ RUESTA, Manuel F., "El MLN-Tupamaros y las acciones de secuestro. Los signos tras los actos", *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Vol. 17, Núm. 67.
[59] BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, "Una mirada crítica…", p. 153.

derechos y libertades en supuesta defensa de la seguridad nacional, criminalizando la protesta política y social.[60] En un país como Uruguay, con una robusta tradición de organización sindical, que pese a la apariencia de un equilibrio democrático se manifestó constantemente y durante el siglo XX a favor de sus reivindicaciones, y que también contantemente fue reprimida bajo las premisas de esas "medidas prontas de seguridad", en la nueva situación de crisis política, económica, estudiantil y hasta guerrillera, hizo presencia a través de huelgas y protestas de miles de obreros, aglutinados en la Confederación Nacional del Trabajador (CNT).

En ese ambiente de agitación popular y de fuerte represión estatal no es casual el éxito que tuvo en 1969 la puesta en escena que realizó El Galpón de la adaptación de la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Una muestra de la forma en que la realidad se manifiesta a través de la experiencia estética colectiva.

En 1971 se llevaron a cabo elecciones, en las que hubo una fuerte confrontación y descalificación entre los dos partidos tradicionales del país (Colorados y Blancos) y al interior de ellos mismos. Además, los partidos de izquierda se unieron para luchar en las urnas a través de un Frente Amplio. El ganador fue, aunque con resultados opacos, Juan María Bordaberry del Partido Colorado y favorito de Pacheco Areco. El nuevo presidente se alió a las corrientes más conservadoras del país y promulgó una ley de seguridad para darle más poder a las Fuerzas Armadas, con lo cual lograron someter al MLN-Tupamaros en 1972. En 1973 fue nombrado como Ministro de Defensa el general Antonio Francese, pero el Ejército y la Fuerza Aérea se negaron a aceptar la designación y efectuaron un golpe militar al que Bordaberry decidió plegarse, disolviendo las cámaras de representantes, los partidos políticos y colocando a militares en puestos estratégicos del gobierno. De esta manera, Uruguay se sumó a las violentas dictaduras de la región, estableciendo fuertes alianzas sobre todo con Chile y

[60] "En adelante y hasta el presente, las medidas prontas de seguridad mantuvieron su vigencia en los mismos términos en las sucesivas reformas constitucionales (correspondientes a los años 1919, 1934, 1951 y 1966)". En: BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, "Una mirada crítica…", p. 161.

Argentina, aunque en este caso, con un civil a la cabeza. La dictadura cívico-militar profundizó el ataque a los grupos subversivos o a cualquier sospechoso de serlo.

> En los centros de detención –legales y clandestinos– de todo el país la tortura se transformó en una práctica rutinaria. La represión estuvo a cargo de las tres ramas de las Fuerzas Armadas y la Policía que, de manera planificada y coordinada, se ocuparon tanto del seguimiento y la vigilancia, como de la custodia de los detenidos por motivos políticos.[61]

Para apresarlos, Uruguay contó con el apoyo del gobierno argentino, y tal como pasó en ese país, entre ellos hubo también niños nacidos en cautiverio. Se estima que más de 170 uruguayos fueron desaparecidos de entre los 60 mil presos políticos que existieron, lo que coloca a Uruguay como el país con el índice más alto de detenidos y torturados en América Latina con relación al total de su población. La dictadura forzó además al exilio aproximadamente al 14% de esta.[62]

El Galpón nunca fue brazo cultural de algún partido político. La militancia del grupo no era partidista, sino artística y social y, aunque algunos de sus miembros en lo individual sí estaban afiliados al Partido Comunista, el proselitismo estaba descartado de la actividad de la agrupación. La ideología de la institución teatral se fundó en los principios del movimiento teatral independiente uruguayo que hablaban de la necesaria lucha por la libertad, la justicia y la cultura; de la defensa de la libre expresión y de la transformación del individuo y la sociedad a través de un teatro crítico. César Campodónico escribió sobre la situación de El Galpón en esos tiempos:

> Se definió como un grupo de teatro ideológico preocupado por la situación de su país y del mundo, y esto le dio un perfil muy claro. No es casualidad, entonces que los espectáculos que vinieran después fueran sumamente combativos, muy directos y muy fuertes, provocando la repulsa tanto del gobierno como de los sectores conservadores.[63]

[61] BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, "Una mirada crítica…", p. 152.
[62] BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, "Una mirada crítica …", p. 152
[63] CAMPODONICO, César, *El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón*, p. 56.

El Galpón fue cada vez más vigilado, y luego del golpe de Estado, abiertamente perseguido. En 1970 las salas de la agrupación fueron allanadas, tras lo cual el grupo manifestó:

> Este allanamiento seguro que no vino buscando nuestros veinte años de sacrificio. En la tarde de hoy 24 de octubre, siendo aproximadamente las 18 y 30 con un despliegue insólito y espectacular, la policía, metralleta en mano allanó nuestro teatro principal y nuestra sede en un acto que solo tiene significado de afrenta a la cultura nacional. Este allanamiento seguro que no vino buscando veinte años de sacrificio en el que el artista nacional quitándole horas al sueño levantó sin el apoyo del gobierno un teatro que hoy es orgullo del país. Este allanamiento seguro no vino a enterarse de que El Galpón acaba de ser invitado a representar a Uruguay en el Festival Internacional de Florencia y en Nancy, mérito del prestigio artístico de nuestros integrantes. Este allanamiento seguro no vino a ver la función de Fuenteovejuna porque el genio de Lope de Vega los haría ver fantasmas. Este allanamiento seguro que no vino a preguntarnos por qué El Galpón tiene más de cien mil espectadores en lo que va del año. Este allanamiento seguro que no vino a preguntar por qué las funciones se llenan de trabajadores y estudiantes y el pueblo todo. Nosotros contestamos que la cultura no será avasallada, la Universidad no será avasallada, el pueblo no será avasallado. La libertad es la condición para desarrollar la cultura. Con las llamadas, cartas, telegramas y la presencia de todos nuestros amigos existe hoy en el vestíbulo del teatro un mural de la solidaridad.[64]

La censura se aplicó a todo el ámbito cultural, intelectual y educativo uruguayo que contuviera visos subversivos. La Universidad de la República fue intervenida por ser un "foco de insurrección" y fueron encarcelados cientos de estudiantes y destituidos de sus puestos numerosos docentes e investigadores (incluso varios institutos tuvieron que cerrar por falta de personal educativo). También fue clausurado el semanario *Marcha,* destruidos los textos no sólo de Marx

[64] CAMPODONICO, César, *El vestuario se apolilló…*, p. 81.

y Lenin sino de escritores latinoamericanos y uruguayos como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti y Eduardo Galeano, así como todo lo procubano. Prohibidos en las radiodifusoras los cantores populares como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, Mercedes Sosas y Joan Manuel Serrat, entre otros. La Cinemateca fue allanada y destruidas las películas de tinte socialista, lo mismo que librerías, galerías, cineclubes y confiscados archivos de la Biblioteca Nacional y los bienes de institutos culturales relacionados como el Instituto Cultural Uruguayo Soviético y la "Casa de Bertolt Brecht", relacionada con la RDA.[65]

Además de *Fuenteovejuna*, montada en 1969 con motivo de su vigésimo aniversario, El Galpón había estrenado un poco antes la obra *Libertad Libertad*, basada en textos de los brasileños Flavio Rangel y Millor Fernándes, con dirección de César Campodónico y con canciones, poemas y escenas muy a tono con el contexto libertario mundial de 1968. La obra recorrió el interior del país y se volvió emblemática, ya que en sí misma simbolizaba un acto político, por lo que fue considerada como una provocación directa para el Estado autoritario y una prueba de la subversión de sus miembros, además, fue reestrenada en 1971 y posteriormente en 1974.[66]

Luego, en 1972 estrenaron *La Reja*, una obra de Andrés Castillo dirigida por Rosita Baffico. La obra puede considerarse como un teatro documento, ya que abordaba un acontecimiento acaecido cuatro años antes en Uruguay sobre la detención y tortura en un centro de reclusión para mujeres ubicado en la ex escuela de Nurses Dr. Carlos Nery. Tanto *La Reja* como *Libertad Libertad* fueron dos obras entre varias más que el grupo puso en escena durante esos años, como *Ricardo III*, *Las Brujas de Salem* y *Barranca abajo*, sin embargo, las dos primeras fueron la justificación para poner bajo sospecha al grupo y para citar a declarar en 1973 a los

[65] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 75.
[66] SCARAFFUNI, Luciana, "La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "El Galpón", *Revista Ensambles*, Año 2, Núm. 3, pp. 123-124.

galponeros a la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII) a cerca de su filiación al Partido Comunista.[67]

El acoso a los integrantes se intensificó por varias vías, entre ellas, el requerimiento por el Banco Hipotecario para liquidar el crédito de la Sala 18 de julio. El grupo salió adelante gracias a dos giras internacionales que le permitieron recaudar fondos, una a Colombia y otra a Venezuela. En particular la asistencia al II Festival Internacional de Teatro de Caracas en 1974 fue trascendente, ya que además de ser premiado, estableció importantes relaciones con los movimientos teatrales de América Latina que posteriormente le permitieron contar con apoyo y evidenciar la situación del deterioro de su país.[68]

A finales de 1975 comenzó la más dura experiencia para el grupo. Buena parte del núcleo fue encarcelado durante varios meses en el Departamento 6 de la policía de la DNII, sometidos a interrogatorios y algunos de ellos a tortura, además de que sus casas fueron allanadas. Entre ellos Blas Braidot, Raquel Seoane, Cesar Campodónico, Rubén Yáñez, Mario Pérez, Humbolt Ribeiro, Rosita Baffico, Sara Larocca, Arturo Fleitas y Mario Galup. Al no podérseles imputar algún delito (entre las pruebas acusatorias estaban los textos de las obras *La Reja* y *Libertad Libertad*), así como gracias a una amplia campaña de solidaridad internacional, fueron puestos en libertad entre marzo y abril de 1976.[69] Durante los meses en prisión, los miembros que no habían sido encarcelados y con ayuda de otros actores independientes mantuvieron la programación de las salas e incluso realizaron la puesta en escena de *El gorro de Cascabeles* de Pirandello.[70]

Pero lo peor estaba por suceder, el 6 de mayo de 1976 el Poder Ejecutivo, mediante el Decreto 254/976 y a través de los ministerios del Interior, Defensa Nacional y Educación y Cultura, ordena la disolución de la Institución Teatral El Galpón, cancela su personería jurídica e incauta todos sus bienes.[71] Su Sala

[67] SCARAFFUNI, Luciana, "El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)", *Artelogie*, Núm. 8, p. 6.
[68] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 77.
[69] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 77.
[70] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", p. 9.
[71] SCARAFFUNI, Luciana, "La vigilancia del escenario teatral independiente…", p. 122.

Mercedes fue devuelta a su original propietario y la 18 julio cedida a la Universidad de la República, que entonces ya estaba intervenida por la dictadura. Estamos hablando de la pérdida de más de 100 producciones que en sus bodegas de vestuario guardaban el trabajo de casi 30 años, así como de su archivo y de una de las mejores bibliotecas del país, del desmantelamiento de su Escuela de Arte Dramático y la de títeres, pero sobre todo de la prohibición de seguir haciendo teatro.

El Decreto señalaba que dichas acciones estaban basadas en algunos considerandos, entre ellos, la solidaridad de la Institución con las huelgas, manifestaciones, movilizaciones y paros de la Convención Nacional de Trabajadores; la penetración ideológica entre los estudiantes y la juventud trabajadora mediante un teatro comprometido con el marxismo-leninismo. Además, se acusaba del funcionamiento de un círculo del Partido Comunista dentro de la Institución, lo cual permitía, según el documento, señalar a El Galpón "como una de las típicas organizaciones de fachada montadas por el marxismo-leninismo en el Uruguay, para la infiltración de los medios culturales".[72]

Luego de ello, los miembros fueron llamados nuevamente a declarar, algunos lograron evadir el requerimiento y llegar sin ser vistos a la embajada de México, no así Myriam Gleijer, a quien retuvieron por dos años en prisión y Luis Fourcade quien lo estuvo por cinco.[73] México fue su alternativa, el país que en ese momento les brindó asilo. Así lo describe la actriz Raquel Seoane:

> Entonces, la única Embajada que recibía gente era la mexicana, no había otra opción, la única forma para mí por lo menos y otros compañeros de salir,

[72] FERNÁNDEZ, Gerardo, "El Galpón (1949-1976)", p. 10.

[73] "Yo integraba un partido político que era legal y de repente fue ilegal. Pero me llevaron por asistencia a la asociación, es decir, por darle de comer a un ex dirigente sindical, lo estaban buscando y no tenía para comer. Pero nosotros no teníamos ningún tipo de vínculo con las armas ni con la violencia […] No podía ver a mi familia, mi hijo Gabriel era chiquito y tenía a sus dos padres presos cuando, por ejemplo, empezó la escuela. Después pasé al penal de Punta de Rieles y ahí me enteré de que el teatro había sido clausurado". Para poder comunicarse con su hijo se mandaban dibujos que escondían en la ropa que sus padres recogían del penal para llevar a lavar. "Le hacía dibujitos con las cosas que hacíamos juntos, como cazar mariposas, correr al aire libre en Kibón, o leer. Y él me mandaba sus dibujitos cuando me traían la ropa". En: GAGO, Soledad, "Myriam Gleijer: El teatro es una opción de vida", *El País Uruguay,* 12 de mayo 2019.

era asilarse, no podíamos ir por ninguna frontera, por ningún lado. Entonces la única posibilidad fue asilarse, hubo compañeros, incluso diplomáticos que nos ayudaron a meternos en la Embajada, que no era fácil.[74]

Los galponeros que arribaron a México fueron ocho, de los casi 70 miembros que para entonces conformaban la institución. Una vez ahí, convocaron a otros que también forzados por la represión habían salido antes hacia Argentina, Venezuela, y, en el caso de Atahualpa del Cioppo, a Costa Rica. Los 15 que lograron reunirse en México decidieron continuar con el grupo en el exilio, condición que, como nunca lo imaginaron, se prolongó por ocho años (mayo de 1976-octubre de 1984).[75]

El Galpón llegó a México durante el último año del contrastante gobierno de Luis Echeverría Álvarez, quien se había empeñado durante su mandato en destacar como líder de los países del "tercer mundo" y en manejar una retórica antiimperialista, aunque en los hechos promovió los intereses binacionales con los Estados Unidos. Fue un gobierno represor de los movimientos populares y los estudiantes mexicanos, pero abrió sus puertas a diversos intelectuales, académicos, líderes sociales, trabajadores, estudiantes y artistas de los países bajo dictaduras militares en Latinoamérica.[76] En este sentido, las condiciones en que llegó El Galpón fueron favorables, ya que si bien, y a decir de los miembros del grupo, el gobierno no subvencionó su estancia, sí les brindó apoyó a través del aparato cultural para obtener trabajo. Según refiere Washington Castillo, un famoso político amigo de ellos era cercano a Echeverría y los recomendó con el presidente, quien a través del entonces Consejo Nacional para la Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONATUR) los contrató para realizar funciones, circunstancia que les permitió sobrevivir los primeros meses y realizar tres producciones. Al año siguiente se presentaron en el V Festival Cervantino y ganaron el premio del festival,

[74] Entrevista realizada a Raquel Seoane el 19 de enero de 2011 por Roxana Díaz, En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 187.
[75] YAÑEZ, Rubén, "Los ocho años de exilio de El Galpón", *Conjunto*, Núm. 79, p. 11.
[76] "[…] el censo mexicano poblacional de 1980, dice que "había sólo 5, 479 argentinos, 3, 345 chilenos y 1, 553 uruguayos con residencia en México" (Wollny, 1990: 987). Y fuentes no oficiales, mencionan que los uruguayos que llegaron a México "basada en la memoria que la colectividad uruguaya guarda, alcanza una cifra que oscila entre los 2500 y 3000". En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 98.

lo que les abrió las puertas para trabajar con otras dependencias culturales, principalmente con la SEP.[77] Además, el Estado mexicano reconoció a El Galpón como Asociación Civil, lo que permitió entre cosas, dar residencia legal a los miembros.

Pero a pesar de que la comunidad artística y teatral mexicana había recibido en principio al grupo con gran calidez, fuera de ese pequeño círculo eran unos perfectos desconocidos y las dificultades que zanjaron no fueron pocas, en tanto que en Uruguay habían construido un infraestructura material y una estructura organizativa que les daba gran sustento, pero sobre todo, porque su teatro estaba fincado en la tradición teatral uruguaya y ahora se enfrentaban a una cultura, a un público distinto y a otras formas de hacer teatro. Además, parte del gremio teatral mexicano se inconformó señalando que el gobierno le brindaba privilegios a un grupo extranjero por sobre los nacionales, sin hablar de que lo acusaban de colaborar con un gobierno tan represor como el suyo.

En los primeros tiempos los galponeros rentaron un apartamento en donde recibieron a los que iban llegando (junio, julio y agosto de 1976). Tiempo después, refiere Raquel Seoane, "rentamos una casa más grande que tenía una pequeña sala de teatro en el sur, en "El árbol del fuego", esa casa era de los Salinas, la casa que nosotros rentamos que tenía un jardín, una galería de exposiciones, una gran salita, una biblioteca […]".[78] Ella se refiere a la familia Salinas de Gortari, que le arrendó al grupo "la casa de juego de los niños" (Raúl y Carlos) que tenía un foro de teatro para ochenta espectadores, con cabina de luz y sonido. Ahí establecieron su sede.

Tres aspectos resultan relevantes para el trabajo artístico de sus años en el exilio. Uno de ellos es que la cantidad de trabajo que pudieron realizar con instituciones mexicanas de cultura, universidades y en su foro les permitió dedicarse de manera profesional al teatro, en tanto que en Montevideo cada uno tenía un

[77] DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, pp. 209-210.
[78] Entrevista realizada a Raquel Seoane del 19 de enero de 2011 por Roxana Díaz. En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 190.

empleo para sostenerse en lo individual. En México comenzaron a recibir un salario mensual del propio grupo, y cuando lograron obtener ganancias, en palabras de Arturo Fleitas: "se generó el fondo de solidaridad con nuestros compañeros que tenían graves carencias en el Uruguay y lo que llamamos "el fondo del retorno", una cuenta sagrada reservada exclusivamente para el retorno de fecha incierta, pero sobre el que teníamos un optimismo sin fisuras".[79] Otro aspecto es que comenzaron a vincularse mucho más con el movimiento teatral independiente latinoamericano aportando su experiencia a los grupos más jóvenes en las giras, intercambios y festivales. Como expresó Atahualpa del Cioppo en algún momento: "nos quitaron un país, pero nos dieron un continente". Este vínculo con Latinoamérica también influyó en su estética, Rubén Yáñez lo expresó de esta manera: "los uruguayos somos un tanto tristes, somos tangueros. De alguna manera la América Latina nos modificó profundamente no sólo el espíritu, el sentido histórico, sino hasta nuestro modo de expresión".[80] A lo que agrega Sara Larocca "cuando presentábamos los espectáculos del exilio la gente nos decía que tenían una frescura, un color que el público en Uruguay llamaba caribeño".[81] El tercer aspecto fue la inclusión de la creación colectiva. Durante toda su trayectoria y a diferencia de la gran mayoría de los grupos independientes de los años sesenta y setenta, El Galpón había realizado casi exclusivamente puestas en escena de autor. En México, y dada la necesidad de hablar sobre la realidad por la cual transitaba su país y de la que no había textos, realizaron obras de creación colectiva. Entre ellas *Musicamérica*, *Historia de una libertad*, *Candelita en concierto* (con el conjunto musical Camerata Punta del Este), *Viaje en globo*, *Poemas y canciones latinoamericanas*, y la más destacada: *Artigas, general del pueblo*, dirigida por César Campodónico y Atahualpa del Cioppo.

> […] era una obra de creación colectiva en la que estaba plasmada toda la línea artística y política de la Institución. Porque nunca estudiamos, discutimos y ensayamos tanto y con tanta pasión una obra teatral. Cumplió un enorme papel en la unidad de todo el exilio en todos los países en la que

[79] Entrevista realizada a Arturo Fleitas el 22 de abril de 2011 por Roxana Díaz. En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…,* p. 203.
[80] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 23.
[81] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 23.

la presentamos y, ya en el Uruguay, lo siguió cumpliendo y superó el suceso de FUENTEOVEJUNA.[82]

Entre otras, también llevaron a escena obras de autor como *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti (de la que también hicieron un cortometraje), *Un hombre es un hombre* de Brecht, *El enfermo imaginario* de Moliere y *Pluto* de Aristófanes, las tres últimas dirigidas por Rubén Yáñez. Su actividad se internacionalizó más que nunca, visitaron buena parte del continente, incluido Canadá y Estados Unidos, así como España, Italia, Francia, Portugal y la Unión Soviética. Asistieron en 1976 al Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York, en el 77 recibieron el Premio al mejor espectáculo extranjero del año en Caracas. En 1981 Premio al mejor espectáculo en Panamá y en 1982 en Costa Rica. Por su parte, Atahualpa Del Cioppo recibió en 1980 el Premio Ollantay. Sobre la dinámica de su trabajo Rubén Yáñez escribió:

> Significó romper el esquema montevideano de hacer predominantemente teatro en nuestra sala, para pasar a hacerlo en los lugares más diversos: en una gran sala del Distrito Federal o en una escuela rural; en el teatro Sucre de Quito o en una vieja iglesia de Riobamba; en el Berliner Ensemble o en la mina Siglo XX de Bolivia; en el Teatro Nacional de La Habana o en la iglesia a la que concurría Lincoln en Washington. Hubo muchos años en que algunos compañeros, de gira, vivieron siete meses fuera de sus casas.[83]

En todas las ciudades, universidades y más pequeños pueblos a los que asistían a presentarse sostenían al finalizar un diálogo con el público, en el que además de hablar sobre la obra, lo hacían sobre la situación de su país.

> Pasamos a ser un grupo teatral en el exilio que debía usar su organización y su arte como una herramienta más del pueblo uruguayo para contribuir a denunciar ante el mundo a los dictadores que habían usurpado el poder. […] Nuestro repertorio no debía dejar de ser un teatro de arte pero debíamos de

[82] Palabras de Arturo Fleitas. En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…,* p. 206.
[83] YAÑEZ, Rubén, "Los ocho años de exilio…", p. 13.

hacer obras, como efectivamente hicimos, de alto contenido político e ideológico para el logro de nuestros propósitos. Denuncia y solidaridad.[84]

En 1977 fundaron *Las Jornadas Culturales Uruguayas en el Exilio*, un organismo encargado de coordinar en todo el mundo la solidaridad de los artistas exiliados con su país. En dichas Jornadas se incluyó la participación de músicos, artistas plásticos y conferencistas de México, de otros países latinoamericanos y de Europa. Y es que tras su salida del Uruguay El Galpón había dejado atrás no nada más a familiares y amigos, también a los compañeros presos y a los que no pudieron irse. Algunos abandonaron el teatro para siempre, otros, manteniendo un bajo perfil, se unieron a grupos independientes montevideanos, y algunos más, formaron un nuevo grupo al que llamaron La Gaviota. Esa situación significó para El Galpón un compromiso de resistencia que nunca abandonaron y por lo cual su teatro cobró un tinte más político.

Para la actividad teatral en México la estancia de El Galpón fue un trascendente suceso, ya que aunque en el país había un movimiento de teatro de grupo,[85] no había uno independiente en la perspectiva de los latinoamericanos fundados en los preceptos de Romain Rolland. Por ello, El Galpón fue ejemplo de que era posible hacer un teatro de alto rigor estético que fuera autogestivo e independiente de los empresarios y de la oficialidad y que también fuera popular. En 1980 hubo una fisura dentro del grupo y lo abandonaron Raquel Seoane y Blas Braidot, al parecer por el tinte político que había cobrado el grupo.[86] Ambos fundaron en 1981 la Institución Teatral *Contigo América* en la misma línea organizativa de su

[84] Entrevista realizada a Washington Castillo el 3 de junio de 2011 por Roxana Díaz. En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 211.

[85] Tal fue el caso del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Ver en el Epílogo.

[86] Sobre las causas de esa fisura Raquel Seoane expresó: "[…] toda la gente que éramos habíamos desde católicos hasta comunistas y compañeros que estaban en la línea de los tupamaros, en fin había todo un espectro, pero El Galpón se gobernaba a sí mismo, no teníamos línea política de ningún grupo ni partido. Aquí esto se empezó a entreverar y algunos compañeros estábamos muy molestos, no porque no tuviéramos una militancia política, pero sabíamos que El Galpón embanderarse con una tendencia política, no era lo ideal, porque nunca lo había sido y lo teníamos muy claro. Por muy amplio que sea ese partido o fracción política al que te unas, no es el espectro que llene a toda la gente y la tarea de El Galpón como teatro era hacer teatro, teatro comprometido, teatro socialmente válido, de calidad, pero sin tinte político". En: DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita, *La presencia de Uruguay en México…*, p. 190.

anterior grupo, y en 1984 la Organización de Teatros Independientes de México (OTIM), al lado de los grupos Cuarta Pared, La Mueca, Punto y Raya, El Taller de la Comunidad, TIET y Pácatelas. De esta manera y antes de su retorno a Uruguay en 1984, El Galpón dejó sembrada en México la tradición teatral independiente surgida en el Cono Sur tantas décadas atrás.

3.3.4 Retorno de la democracia y de El Galpón a Uruguay

En Uruguay Juan María Bordaberry había sido destituido por las Fuerzas Armadas el 12 de junio de 1976, poniendo en su lugar primero a Pedro Alberto Demicheli, en cuyo breve periodo se suspendieron elecciones generales y se estableció un Consejo de la Nación con poderes para designar directamente a los cargos públicos. Así llegó tres meses después a la presidencia el General Aparicio Méndez, en cuyo periodo (1976-1981), el gobierno desarrolló un plan legitimador para fundar "un nuevo orden" debido a la fuerte presión internacional a causa de la constante violación de los derechos humanos, lo que condujo al restablecimiento de algunos derechos civiles, como el derecho a huelga. Aun así, las Fuerzas Armadas mantuvieron un muy estricto control y vigilancia social, pero ahora con mecanismos más sofisticados para reducir la ilegitimidad de sus actos, imponiendo *de facto* una dictadura con una creciente tendencia totalitaria y de terrorismo de Estado.[87] En ese tenor, hubo una preparación para convocar a elecciones en 1981, en la cual las Fuerzas Armadas restringieron la representación y depuraron a los partidos para la designación de un candidato único. Además, realizaron un plebiscito para modificar la Constitución, con lo cual esperaban consolidar legalmente la participación política de los militares. La negativa a la reforma ganó por mayoría, la ciudadanía rechazó el intento fundacional de un "nuevo Uruguay" con bases autoritarias. A decir de Álvaro Rico, tras la consulta popular fracasó la dictadura en su intento por lograr un poder soberano (y absoluto), pero la consecuencia fue el reforzamiento del carácter

[87] RICO, Álvaro, "Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado: la dictadura y el dictador", *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*, p. 236.

militar del régimen, imponiéndose, sin mediar elecciones, al teniente general Gregorio Álvarez como presidente.[88]

El rechazo popular al plebiscito de 1980 fue el primer paso hacia la recuperación de la democracia que se manifestó de forma contundente el 27 de noviembre de 1983 mediante una huelga general de trabajadores y una marcha multitudinaria. Además, las fuerzas políticas de oposición comenzaron a fortalecerse, lo mismo que las organizaciones de la sociedad civil. A esto se sumó una nueva crisis económica que mermó las bases de apoyo del régimen. La transición a la democracia, y el fin de doce años de dictadura, llegó tras el triunfo en las elecciones de Julio María Sanguinetti, del Partido Colorado, quien tomó posesión el 1 de marzo de 1985.

Por su parte y anterior a eso, en julio de 1984 El Galpón había sido invitado a Argentina (ya en democracia) a realizar una serie de presentaciones en el Teatro Municipal San Martín. Las funciones fueron todo un éxito, "cientos y cientos de compatriotas llegaban en varios ómnibus diarios que se estacionaban en la puerta del San Martín y esperaban a los viajeros para volverlos a Montevideo una vez que terminara la función. Entre ellos estaban todos los "galponeros" que habían quedado dentro del país".[89] Pero las elecciones democráticas en Uruguay aún no se efectuaban y no era seguro volver. El grupo decidió entonces seguir con su gira por Rosario, "Y allí, en un acto de sensata insensatez, resolvimos entrar a Uruguay a fines de septiembre".[90] Solo regresaron a México para preparar su despedida.[91] El primero en retornar a Montevideo iniciando septiembre de 1984 fue Atahualpa Del Cioppo; una multitud se reunió en el aeropuerto para recibirlo junto a Daniel Viglietti (que llegaba en el mismo vuelo), y se formó una gran caravana que los escoltó hasta el centro. "El 2 de septiembre todo el movimiento teatral, incluida la Comedia Nacional, ofreció en el Teatro Carlos Brussa un homenaje al gran maestro y al grupo

[88] RICO, Álvaro, "Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado…", p. 236.
[89] YÁÑEZ, Rubén, "Los ocho años de exilio…", p. 13.
[90] YÁÑEZ, Rubén, "Los ocho años de exilio…", p. 14.
[91] Como despedida del país que los había acogido, realizaron una gira por el territorio y finalmente una fiesta con personalidades de la cultura mexicana y extrajera. Regresaron en total 17 miembros (un paraguayo entre ellos). Ver en: "El grupo teatral El Galpón retorna a Uruguay desde México, *El País*, 19 de agosto 1984.

ausente aún, y exigió la devolución de su sala".[92] El 12 de octubre llegó el resto de los miembros. La multitud se reunió nuevamente para recibirlos y bordeó los 20 kilómetros de malecón que separan al aeropuerto de la ciudad para saludar y dar la bienvenida al grupo, convertido ya entonces en un símbolo de la libertad y resistencia del pueblo.

Es de resaltar que el primer decreto del nuevo gobierno presidido por Sanguinetti fue la devolución de la Sala 18 de julio a El Galpón. El grupo se dio entonces a la tarea de reacondicionarla (estaba totalmente desmantelada) y unos meses después la reinauguraron con la obra *Artigas, general del pueblo*. Poco a poco levantaron nuevamente su proyecto, abrieron su Escuela de Arte Dramático y comenzaron a realizar nuevas producciones. Pero si bien estaban de vuelta en su país, no eran los mismos que cuando partieron; las experiencias vividas y la profesionalización se hicieron presentes. Por una parte, el grupo se asumía ahora más latinoamericano e integró a su repertorio a más autores del continente. Por otra, y tal como lo habían hecho en México, iniciaron una intensa labor de difusión teatral en los barrios y el interior del país, además de la constante presencia en festivales internacionales (Cádiz, Manizales, Canela-Brasil, entre otros).

Para 1988, en la antesala de cumplir 40 años de labor ininterrumpida y a cuatro años de haber retornado a su país, El Galpón contaba ya con 120 integrantes (entre miembros, colaboradores y los 39 aspirantes al grupo). Había egresado la primera generación de 45 jóvenes de su escuela de teatro tras su reapertura y tenían 10 mil socios (el doble de los de antes de su partida), los cuales aportaban cada uno un dólar mensual para la viabilidad del proyecto.

Un asunto importante que el grupo detectó durante su estancia en México y en otros países en el extranjero, es que Uruguay se encontraba en desventaja en materia de políticas culturales. Rubén Yáñez señaló: "Tienen una legislación de protección de la cultura, de fomento a la cultura, que nosotros no tenemos. En ese sentido yo creo que somos uno de los países más atrasados del continente, tanto,

[92] MIRZA, Roger, "Teatro El Galpón (1984-1988); un renovado fervor", *Conjunto*, Núm. 79, p. 15.

que en estos momentos estamos librando una lucha por una ley de teatro […]".[93] En este sentido, para el grupo quedaba claro que el retorno a la democracia no era simplemente poner fin a la represión, sino abrir los canales para la participación de los ciudadanos. Si bien la agrupación había estado ligada a las organizaciones políticas y gremiales de su país, en esta nueva etapa se hizo más cercana y estableció un compromiso con la formación cultural de los niños y jóvenes. "La experiencia que vivimos en México, trabajando con la Secretaría de Educación Pública, recorriendo escuelas, tecnológicos y normales rurales, caminando todo México, la hemos traído al Uruguay",[94] expresó Humboldt Ribeiro.

Pasaría todavía un tiempo para que el nuevo Estado democrático articulara una política cultural y una estructura jurídica y administrativa en la materia más sólida, lo que comenzó a ocurrir durante la década de 1990, una vez que, como veremos en el próximo capítulo, el país consiguió un equilibrio económico y político. Por lo que hasta entonces la actividad cultural más significativa y de mayor impacto social descansó, como durante un largo periodo de la historia de Uruguay, en los independientes. En palabras de Yáñez:

> Siempre digo que El Galpón, humildemente, tiene que convertirse en un ministerio alterno de cultura. Y a veces pienso que ya hacemos mucho más que el Ministerio de Cultura del Uruguay, pues este no realiza funciones a las 10:00 am., a las 2.00 p.m., a las 5.00 p.m. y a la noche. Porque el Ministerio de Cultura no atiende al prescolar, no atiende al escolar, no atiende al estudiante del Liceo, sino que hace una cultura de prestigio, hegemónica, de curriculum político, no de inserción popular. Por ello, yo diría que El Galpón resulta un ministerio alternativo de cultura.[95]

El inicio de la década de 1990 marcó el final de una época para la Institución teatral. Habiendo viajado a Cuba como invitado del Festival Internacional de Teatro de La Habana para recibir un reconocimiento a su trayectoria, Atahualpa del Cioppo

[93] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 23.
[94] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 24.
[95] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", p. 26.

falleció el 2 de octubre de 1993 en el país caribeño. Su arte trascendió fronteras, hoy en día el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz lleva su nombre. Con su partida, el teatro latinoamericano perdió a uno de sus directores emblemáticos y El Galpón a uno de sus grandes pilares, pero no con ello la fuerza de su institución, la cual dio inicio a una nueva etapa en un también nuevo contexto político y social del país y del mundo.

3.4 La Candelaria

Finalizando la década de 1950 una ola innovadora dentro del quehacer teatral colombiano surgió de la mano de una serie de agrupaciones experimentales que poco tiempo después serían el germen de la formación de diversos grupos profesionales independientes conocidos como los impulsores del Nuevo Teatro Colombiano. Entre estos grupos se encuentra uno que primero llevó por nombre Casa de la Cultura, adoptando tres años más tarde el del legendario barrio bogotano ubicado en el centro histórico donde terminó por establecer su sede definitiva: La Candelaria.

Junto con el Teatro Experimental de Cali, La Candelaria marcó un antes y un después en la historia del teatro de su país y una profunda huella dentro del movimiento que nos ocupa, motivo por el cual resulta ineludible su abordaje para la comprensión del desarrollo del teatro independiente latinoamericano.

3.4.1 Modernización del teatro en Colombia

Hacia finales de la década de los cincuenta, el teatro en Colombia comenzó un momento de fecunda transformación del convencional teatro costumbrista que las compañías extranjeras solían presentar para un público bastante restringido en el Teatro Colón. El país no contaba con la tradición teatral de Argentina, Chile, Perú o México y fue más bien a través de la radio que en los años 40 se había generado

un público aficionado a los radioteatros difundidos tanto por la Radiodifusora Nacional, como por la mayoría de las emisoras comerciales.[96]

El país, durante la última década, se encontraba sumido en una fuerte crisis política que sería conocida como época de la Violencia, iniciada tras el fin del periodo liberal (1930-1946) con la llegada al poder del partido conservador (1946) y prolongada durante la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957). Fueron años de permanente conflicto agudizado por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 (*Bogotazo*), que tuvo como consecuencia una auténtica guerra civil no declarada; la formación de grupos guerrilleros y paramilitares; el desplazamiento forzado de campesinos a las ciudades; el asesinato de miles de civiles y perseguidos políticos; entre otros. Esta situación empujó a toda una generación de artistas e intelectuales a lanzarse al campo cultural nacional de una sociedad en guerra "como una alternativa intelectual que buscaba influenciar las complejas realidades colombianas desde propuestas estéticas novedosas y posturas sociales críticas";[97] desde el arte se buscaba aportar socialmente y renovar el quehacer cultural del país. La generación artística de la Violencia creó nuevos canales de difusión, entre ellos las revistas de vanguardia *Eco* y *Mito*. Esta última en particular, jugó un papel preponderante para el intercambio y la actualización cultural de los artistas; la gente de teatro pudo a través suyo ponerse al día de lo que ocurría en la escena europea y norteamericana y acercarse a las teorías de maestros como Stanislavski y Brecht.[98]

La historiografía especializada en el análisis del surgimiento del teatro moderno en Colombia coincide en que a este impulso de renovación artística y resistencia se aunaron varias circunstancias ocurridas durante los años cincuenta que llevarían en la siguiente década a la transformación radical del teatro. Una de

[96] Ahí se transmitían obras de autores colombianos como Oswaldo Díaz, Guillermo Valencia y Tomás Carrasquilla; además de las de clásicos y contemporáneos como Sófocles, Shakespeare, Tolstoi, Hugo Von Hofmannstal, García Lorca, Miller, O'Neill y Maeterlink, entre otras. Ver en: ALDANA C., Janneth., "Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960", *Aisthesis*, Núm. 53, p. 190.

[97] BUILES TOBÓN, Carlos Alberto, "La nueva generación de intelectuales en la Época de la Violencia en Colombia (1946-1962)", *Analecta política*, Vol. 7, Núm. 12, p. 167.

[98] MONTILLA, V., Claudia, "Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975", *Revista de Estudios Sociales,* Núm. 17, p. 94.

ellas fue la llegada de la televisión en 1954, lo que exigió contar con actores preparados para el proyecto oficial que se proponía trasladar los radioteatros a la televisión. Con el propósito de fundar el Instituto de Artes Escénicas en Bogotá, donde se formarían los actores y directores de los teleteatros, fue invitado al país en 1956 el director japonés Seki Sano (exiliado en México desde 1939),[99] quien en principio realizaría una estancia de seis meses para echar a andar la institución. A los actores de la Televisora Nacional, que por contrato debieron asistir a los cursos del maestro, se sumaron otros jóvenes y profesionales deseosos de conocer los métodos de Stanislavski y Meyerhold, así como las formas más contemporáneas de entrenamiento del actor. Aunque el prestigiado maestro japonés sería expulsado a los tres meses por supuesto proselitismo comunista, sembró inquietudes y abrió los horizontes para una nueva comprensión del teatro entre sus estudiantes.

Otro factor importante para el cambio fue la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (1951) y de la Escuela de Teatro del Distrito (1954) de las que comenzó el egreso de cuadros profesionales. Además, durante esa década se fundaron diversas universidades privadas en el país, que sumadas a las públicas ya existentes, dieron cabida a un número considerable de grupos teatrales que aunque de aficionados, estaban interesados en explorar dramaturgias y estilos de vanguardia;[100] "[…] el teatro nacía sumergido en la atmósfera emotiva de las universidades, en medio de las ideas políticas que removían al estudiantado y a los sectores populares que habían padecido la represión tradicional".[101]

[99] Miembro del partido comunista japonés, Seki Sano fue expulsado en 1930 de su país por la permanente promoción de un teatro antimilitarista. En Berlín entabló relación con Erwin Piscator y Bertolt Brecht y posteriormente se estableció en Moscú por cinco años para estudiar los métodos de Stanislavski y Meyerhold. Llegó a México, vía Nueva York, en 1938 y se vinculó al proyecto de Xavier Villaurrutia de formación teatral en el Sindicato de Electricistas y a partir de entonces no ceso en su labor de formación teatral de múltiples actores en México, su lugar permanente de exilio.

[100] Entre los grupos experimentales estuvieron el de la Universidad Nacional; la Escuela Departamental de Teatro y Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali; Teatro Experimental del Distrito Especial de Bogotá; el Nuevo Palomar-Teatro Experimental de la Enad; el Teatro Experimental de la Universidad de América; el Teatro Experimental Ohel, Teatro experimental de la Universidad Javeriana, el Teatro Experimental de Manizales; Teatro Experimental de la Universidad Libre; Teatro experimental de la Universidad Externado de Colombia.

[101] MEJÍA DUQUE, Jaime, "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien,* Núm. 26, p. 164.

Este nuevo vigor teatral y la ruptura con la tendencia anterior se visibilizó en un evento que tuvo lugar en 1958, el *Festival de Teatro de Bogotá*, que particularmente en esa, su segunda edición, contó con la participación de una gran cantidad de grupos experimentales que se caracterizaron, contrariamente a lo habitual, por presentar obras de autores norteamericanos y europeos. En el contexto del término del gobierno dictatorial de Rojas Pinilla, el evento representó para la historia del teatro en Colombia una nueva etapa, la sustitución de un teatro costumbrista por uno moderno que se atrevió a llevar a escena a O'Neill, Tennessee Williams, Camus, Ionesco, Wilder, Sartre, Miller, Pirandello, Brecht y García Lorca, entre otros.

La tendencia experimental dio lugar a la creación de proyectos que serían el germen para el movimiento del Nuevo Teatro que estaba por surgir. Algunos directores y actores con este impulso vanguardista se entusiasmaron con la propuesta del crítico de arte uruguayo Arístides Meneguetti y fundaron en 1958 la Sociedad de Teatro El Búho. Entre ellos estaba alguna de la gente que había trabajado con Seki Sano durante su estancia, como el español Fausto Cabrera y Santiago García, además de la pareja de este último, Mónica Silva. Juntos tramitaron un préstamo para acondicionar una sala de teatro y crearon la Sociedad de Amigos de Teatro el Búho, reuniendo a una serie de patrocinadores y de colaboradores artísticos del ámbito teatral, literario y de las artes pláticas (entre ellos Fernando Botero y Enrique Grau) para participar en la expresión libre de ideas, exposición de obra y montajes. El foro abrió sus puertas el 21 de noviembre de 1958 con la obra *La causa encarnada*, de Arthur Adamov. El Búho se propuso la titánica meta de estrenar una obra cada semana, por lo que se convirtió en un verdadero epicentro experimental. Fueron los primeros en montar en forma una obra de Bertolt Brecht en el país (*Los fusiles de la Madre Carrar*, en 1959) y adentrarse en el teatro del absurdo con el montaje de *La Cantante Calva* de Eugène Ionesco. Sobre sus motivaciones, expresó Santiago García:

> Nuestro propósito trataba además "muy a las patadas" de ponernos al orden del día sobre lo que había y se estaba presentando en los más importantes

> teatros de arte de París, Nueva York, Londres, Berlín, Roma, o de cualquier capital del mundo. Escenarios donde se estaban dando las mismas obras de los más importantes dramaturgos de ese tiempo y nos parecía fundamental conocer esos autores y esa obras por nuestra propia cuenta, en otro país muy distinto, latinoamericano, con otra mirada.[102]

Aunque el proyecto se desintegró a los tres años por conflictos entre los miembros y patrocinadores, su semilla germinó en distintas partes, entre otras cosas, porque muchos de los miembros ya estaban o se fueron vinculando a la dirección de los grupos universitarios.

Mientras esto ocurría en Bogotá, en Cali Enrique Buenaventura había formado desde 1955 el grupo de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, considerado hacia finales de la década como el más profesional de los experimentales por la calidad de su trabajo que le mereció diversos premios en los festivales teatrales. En otras latitudes comenzaban a surgir experiencias similares, como en Manizales o Medellín, que contaba con el Taller de la Universidad de Antioquia. En pocos años, el proceso experimental de los grupos universitarios y de los directores y actores más profesionales fue madurando a la vez que el proceso se complejizó; la gente de teatro más interesada en las vanguardias, al estar relacionados con los grupos universitarios (como directores o profesores) retroalimentaban el interés por un tipo de teatro que a inicio de los sesenta buscó nuevos derroteros, no sólo artísticos, sino también políticos.

El impulso de modernización teatral y el alcance de madurez de algunos de los colectivos, sumadas a las condiciones mundiales anteriormente expuestas, dieron inicio a la fundación de proyectos grupales con una vocación social muy definida, iniciando además un tránsito de lo experimental a lo profesional.

3.4.2 Fundación de un nuevo colectivo

Cuando Seki Sano llegó a Colombia en 1956 para impartir sus talleres de formación teatral, entre sus estudiantes estaba un joven arquitecto de 27 años que había

[102] DUQUE, Fernando y PRADA, Jorge, *Santiago García: El Teatro como Coraje*, p. 95.

llegado ahí por un impulso de curiosidad, Santiago García; ese impulso y su encuentro con el teatro cambiarían su vida y su profesión. Tras la salida del maestro japonés, participó al lado de Fausto Cabrera (también estudiante de Seki Sano) en la Escuela de Teatro del Distrito y en 1958, en la creación del proyecto El Búho, estrenándose como director con las obras *La conversación sinfonieta* de Jean Tardieu y *La hija de la casadera* de Eugène Ionesco.

Su interés por profundizar en el conocimiento teatral lo llevó a conseguir una beca en 1959 para estudiar en la entonces Checoslovaquia una especialización sobre el tratamiento arquitectónico del espacio de la escena. Pese a su plan original, decidió solicitar una estancia de seis meses en Alemania Oriental con la compañía *Berliner Ensamble* que en 1949 había fundado el entonces ya finado maestro Bertolt Brecht; influencia que marcaría en adelante su trabajo escénico.

Luego de tres años y de regreso en Bogotá, se integró a trabajar en la Universidad Nacional junto a varios de sus compañeros ya vinculados a ese espacio tras la desintegración, durante su ausencia, de El Búho. En la universidad dirigían el grupo Teatro Estudio, donde García montó *El Jardín de los Cerezos* de Chejov y *Un Hombre es un Hombre* de Brecht. En 1963 se marchó nuevamente por un par de años más, esta vez al *Actor's Studio* en Nueva York (por seis meses), y de ahí a Europa a realizar una breve estancia con el Teatro Nacional Popular de Roger Planchon en Lyon y luego a la Universidad de Teatro de las Naciones Unidas en París, lugar en el que coincidiría con su compatriota Enrique Buenaventura, con quien en lo sucesivo tendría un estrecho vínculo de amistad y colaboración artística.

Tras su regreso en 1965, se incorporó nuevamente al Teatro Estudio de la Universidad Nacional, preciso momento en el que el ambiente universitario elevaba su nivel de politización. Eran los años de gran efervescencia entre el mundo estudiantil contagiado por la Revolución cubana y las protestas contra la Guerra Fría; en Colombia se habían formado ya las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y fundado el Movimiento Obrero y Campesino (MOEC).

En ese contexto, Santiago García decidió llevar a escena *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. El teatro épico del dramaturgo alemán resultaba particularmente atractivo y apto para la realidad a la que se asistía. Si bien *Galileo Galilei* no era una provocación política sino una crítica al dogma y la manipulación de la ciencia por el poder, terminó convirtiéndose en un acto político debido a que antes del estreno las autoridades universitarias decidieron censurar un artículo del mismo García incluido en el programa de mano y titulado *El Caso Oppenheimer,* sobre la bomba atómica y su uso como arma política. Pese a que el director accedió a que se retiraran los programas antes del estreno para no dañar la relación de la universidad con la embajada norteamericana, el artículo se filtró al consejo estudiantil y fue reproducido en mimeógrafo, repartido e incluso leído el día del estreno a una población universitaria ya exaltada por la censura.[103]

> La obra fue acogida de manera especial por cierto sector de la izquierda que vio en ella el inicio de una nueva etapa del movimiento teatral colombiano. Si la labor del Teatro Escuela de Cali (TEC) había contribuido a la introducción del teatro independiente en Latinoamérica, Galileo era la expresión del despertar del movimiento estudiantil y de lo que sería su época gloriosa en la década del sesenta.[104]

Tras lo ocurrido y pese a que *Galileo Galilei* había sido el estreno más esperado del año, Santiago García fue expulsado de la universidad. Esta situación lo animó a echar a andar, junto con otros compañeros y también ex colaboradores de las universidades, como Carlos José Reyes, Eddy Armando y Miguel Torres, un proyecto independiente al que nombraron Casa de la Cultura, en el que también estuvieron como fundadores Patricia Ariza, Francisco “Pacho” Martínez y Fernando Mendoza. A decir de Santiago García:

---

[103] “Las funciones en el Colón fueron apoteósicas […] el ambiente estaba caliente; fue la primera vez en la historia del Teatro Colón que los estudiantes se quitaron la corbata, porque en ese entonces se iba al Colón con corbata, y a los que llegaron sin corbata no los querían dejar entrar; varios estudiantes se subieron al escenario con las corbatas y con un fósforo y amenazaron con incendiar el teatro si no dejaban entrar a los que estaban afuera y les tocó dejarlos entrar; fue una cosa muy bonita, ese montaje condensaba todas las luchas universitarias”. Palabras de Patricia Ariza. En: LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 141.

[104] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…,* posición 1259.

> […] fue la necesidad de tener una sede donde pudiéramos hacer teatro cotidiano, y no el teatro para los festivales de cada año o para cuando nos prestaran el Teatro Colón; tener una casa propia no estando sometidos al arbitrio de las directivas de la universidad o del gobierno, que a la hora menos pensada le podía quitar a uno el espacio.[105]

La idea era crear un Centro Cultural independiente en el que participaran artistas de distintas disciplinas para realizar exposiciones, conciertos, cine y funciones de teatro. Con ese propósito, alquilaron un edificio en la carrera 13 #20-54. La manera en que lograron reunir fondos fue a través de donaciones económicas de simpatizantes del proyecto. Los miembros formaron una Junta Directiva para administrar y darle orientación al Centro Cultural. El primer piso fue acondicionado como sala de teatro para 150 espectadores; en el segundo se montó una cafetería y la sala de exposiciones; y, en el tercero, los talleres de cine, fotografía y las oficinas.[106] Además de las entradas en taquilla, para sostener el proyecto, recurrieron a muy diversas estrategias, como la vinculación con sindicatos y universidades, con organizaciones culturales y empresas privadas, subastas de cuadros y hasta un desfile de modas que sirvió para financiar el Primer Festival de Teatro de Cámara. La Casa de la Cultura pronto tuvo una biblioteca especializa en artes con libros donados por las embajadas de Francia y Estados Unidos, también una revista, programación de cine experimental, producción de cortometrajes, conciertos de música de cámara y recitales de jazz, festivales, encuentros, conferencias, entre otras.[107]

En cuanto a la actividad teatral, que era finalmente el eje del proyecto, la primera obra estrenada y con la que se inauguró el local el 30 de junio de 1966 fue *Soldados*, de Álvaro Cepeda Zamudio dirigida por Carlos José Reyes y que trataba sobre la represión que el ejército colombiano llevó a cabo en 1928 contra los huelguistas trabajadores de las bananeras de la *United Fruit*. “Esta primera elección

[105] DUQUE, Fernando y PRADA, Jorge, *Santiago García: El Teatro como Coraje,* p. 167.
[106] La Junta Directiva quedó conformada de la siguiente manera: Santiago García como presidente, Carlos José Reyes como vocal, María Arango en la revisoría fiscal y Celmira Yepes, Frank Preuss, Jacques Mosseri y Eduardo Gómez entre los suplentes. Ver en: ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…,* posición 1393.
[107] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…*, posición 1345-1367.

de un tema local ya apuntaba hacia lo que más adelante se propondrían como artistas fundadores del Nuevo Teatro, es decir, crear una dramaturgia nacional que estuviera inscrita en la memoria histórica y que asimismo aludiera a la realidad del presente".[108] *Soldados* abrió una primera puerta a los temas nacionales, pero durante todavía unos años más, la pulsión por las dramaturgias europeas y norteamericanas sería la dominante. Sobre los tres años que estuvo en pie Casa de la Cultura, y que es considerada como la primera etapa del grupo, refiere el propio Santiago García:

> […] fue dedicada más que todo a una especie de hacer un inventario de obras del gran repertorio del teatro universal. Durante esta época montamos tanto clásicos como modernos, desde Esquilo, por ejemplo, *La orestía*, hasta obras de Bertolt Brecht, Peter Weiss, y Pirandello; más o menos unas 25 obras muy representativas del teatro universal. Con esto, entonces, fuimos ganando un sector del público que era el que en ese momento nos interesaba ganar, y además, el más asequible al teatro.[109]

Durante esos primeros años, el grupo seguía muy interesado en la experimentación y no tenía definida una línea ideológica. Además de los dramaturgos ya mencionados, montaron a Alfred Jarry, Jack Gelber, Arnold Wesker, Gombrowicz, y Edward Albee. *Ad hoc* con la tendencia mundial, realizaron durante la visita de Alejandro Jodorowsky, como jurado al Festival de Teatro de Cámara, "los Mágicos 68", una serie de actos o *happening* creados y dirigidos por varios directores y artistas plásticos. Todos estos trabajos dejan ver el carácter experimental y vanguardista del teatro en el que querían inscribirse".[110]

Casa de la Cultura había comenzado a establecer relaciones con grupos latinoamericanos de Venezuela, Chile, Ecuador y de la misma Colombia. Trasciende el intercambio artístico entre Enrique Buenaventura de Cali y Santiago García por las consecuencias que se derivaron del mismo. El primero dirigió *Macbeth* de

---

[108] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano,* p. 34.
[109] BAYCROFT, Bernard, "Entrevista con Santiago García", *Latin American Theatre Review*, Vol. 15, Núm. 2, p. 77.
[110] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…,* p. 35.

Shakespeare en Bogotá en 1967 y en contraparte, Santiago García fue invitado para dirigir *La Trampa* del propio Buenaventura con el Teatro Escuela de Cali. Cuando García llegó a la capital del Valle del Cauca, se encontró con que la obra había sido vetada por el Consejo Directivo de Bellas Artes por su contenido ideológico y político.[111] Pese al veto, desafiaron al Consejo y sin ningún apoyo institucional presentaron la obra. La acción tuvo como consecuencia el retiro definitivo de la subvención gubernamental al Teatro Escuela de Cali, asunto nada menor, tratándose del grupo más apoyado del país por ser el de mayor prestigio y quien solía arrasar con los premios en los festivales de teatro. Este conflicto, como había pasado con Santiago García, motivó a Buenaventura a asumir la independencia del grupo, cambiar su nombre y empezar una nueva etapa como Teatro Experimental de Cali (TEC), en 1976.[112]

Nuevamente la censura visibilizaba la posición del gobierno ante las manifestaciones artísticas con algún contenido ideológico o crítico. Pero ni García ni Buenaventura serían los únicos que padecieron esas medidas. En ese ambiente politizado, experiencias similares ocurrieron con los directores de teatro que señalados por su simpatía con las ideologías de izquierda fueron echados de distintas universidades. Sin embargo, lejos de diluirse su ahínco, el veto tuvo como consecuencia que surgieran más colectivos independientes y con ello, la profesionalización de los hasta entonces experimentales universitarios. Además de los dos ya mencionados, estuvieron el Teatro Acto Latino (1967), Teatro Experimental la Mama (1968), Teatro Popular de Bogotá (1968) y El Local (1970).

Volviendo a Casa de la Cultura, en 1968 y con estas experiencias vividas, se dio un cambio en la orientación del proyecto. Por una parte, no había sido fácil mantener el espacio, habían pasado por muchos altibajos en la respuesta del público, tenían un fuerte adeudo en el alquiler e inestabilidad entre los miembros. Decidieron entonces buscar una nueva sede en un lugar más accesible y la encontraron en la calle 12 #2-59 del barrio de la Candelaria, espacio que pudieron

[111] Obra en la que se criticaba la injerencia de Estados Unidos en Colombia y a su dictador Jorge Ubico.
[112] PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro Camaradas!...,* p. 66.

adquirir con su propio esfuerzo y también en parte con el apoyo del Gobierno distrital y la ayuda del político Álvaro Gómez Hurtado que pese a ser del ala conservadora, era gustoso del teatro propuesto por este grupo de artistas.[113] Sobre la experiencia de adquisición de la casa refiere el actor Fernando "Piyó" Mendoza:

> La arrancada fue dura, el sostenimiento ha sido duro. Desde 1968 estoy en la Comisión de Finanzas. Esta casa era un inquilinato con piecitas individuales y donde hoy está la sala había un solar con horno de piedra donde asaban lechona; la casa nos costó 300 mil pesos y los pagamos en dos contados con una ayuda del Concejo de Bogotá. Álvaro Gómez nos ayudó a que eso fuera así. Él era un hombre muy culto y nos ayudó mucho para que nos hicieran el aporte; dimos 200 mil pesos iniciales y hubo que esperar a que los inquilinos se fueran para hacer refacciones y tumbar paredes y recuperar la arquitectura de la casa.[114]

Una vez asentados en su nueva sede, cambiaron también su nombre adoptando el de su nuevo barrio, La Candelaria. Este cambio abrió una etapa de transición artística que tuvo lugar entre 1969 a 1971 y sobre el que refiere García:

> […] empezamos a montar obras en las que había una mayor intervención en la parte creativa de la obra por parte de los actores por un lado, y también por parte del público. Hicimos muchas encuestas, nos preocupamos enormemente por saber a dónde habíamos podido llegar en cuanto al interés del público por nuestras obras, pero no ya solamente el público de estos sectores medios, sino un público popular. Empezamos un poco a tantear ese terreno de la creación colectiva, pero con obras escritas; entonces hicimos unas tres obras en esa época, una de Enrique Buenaventura, *El menú*, otra de Kateb Yacine, el argelino, *El cadáver cercado*, y *Divinas palabras* de Valle Inclán.[115]

[113] El dato se lo refirió el propio Santiago García, en entrevista en el 2009, a Paulo César León Palacios. En: "Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970", *HiSTOReLo*, p. 61.
[114] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, pp. 199-200.
[115] BAYCROFT, Bernard, "Entrevista con Santiago García", p. 78.

Creció así el interés por hacer un teatro más cercano a su realidad y que tuviera eco social. Diversos colectivos estaban al mismo tiempo inclinándose hacia esa tendencia, como el Teatro Acción que montó un año antes las *Bananeras*, o Teatro La Mama que creó *El abejón mono* basada en relatos de Arturo Alape sobre la guerrilla de las FARC.[116] Fue esta nueva vertiente teatral, inspirada en su historia, la que comenzó a identificarse con el nombre de Nuevo Teatro. Se trataba de un teatro histórico pero que proponía una nueva versión a la del relato oficial, un rompimiento simbólico y la generación de una conciencia histórica-crítica. Se trataba de crear también un nuevo público, una nueva forma de relación con el teatro y una nueva función del arte.

3.4.3 El gremio teatral y las políticas culturales estatales

La expulsión de directores y actores de las compañías universitarias por sus montajes críticos y el clima general de censura ejercida contra intelectuales y artistas provocaron protestas públicas ante dicha persecución cultural. Cuando Buenaventura y otros profesores fueron expulsados de Bellas Artes tras el estreno *de La Trampa,* el grupo declaró: "porque hacemos un teatro que critica los errores de nuestra sociedad, que analiza los problemas fundamentales que angustian a nuestro pueblo y lo hacemos con el más alto nivel artístico de que somos capaces, se nos tacha de políticos y de inmorales".[117] A su vez, los colegas profesores publicaron: "una vez más el censor de todos los tiempos, que no quiere oír más que su propia voz y la voz del coro de los aduladores de lo establecido, se ha imaginado que puede detener el pensamiento y el arte por medio de sus pequeñas 'resoluciones'".[118] Pero además del despido de las universidades, hubo otras acciones represivas, como el encarcelamiento de actores de la obra *El retén* de Samuel Jaramillo y de *Bananeras* de Teatro Acción; la retención por el ejército en Medellín del grupo de teatro de la Universidad de los Andes por portar propaganda

[116] MEJÍA DUQUE, Jaime, "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Núm. 26, p. 160 y 161.
[117] Declaración del TEC de 1969, citado por: PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro Camaradas!...*, p. 66.
[118] Comunicado de profesores universitario de 1969, citado por: PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro Camaradas!...*, p. 67.

subversiva; la cancelación de las funciones de este mismo grupo en el Teatro Colón por presiones de la Embajada de Portugal para impedir la presentación de la obra *El canto del Fantoche Lusitano* de Peter Weiss que abordaba el tema del colonialismo portugués en África; el veto directo a la obra *El abejón mono* del teatro La Mama, entre otras. Se sumaron además iniciativas gubernamentales que lejos de favorecer la difusión teatral parecía que buscaban entorpecerla, como la de la Alcaldía Mayor de Bogotá de 1970 que propuso gravar con impuestos tanto a las salas teatrales como a los espectáculos,[119] lo que constituía una forma de control y casi de extinción de los grupos, dada la de por sí dificultad que existía para mantener un foro y producir un montaje de forma independiente.

Esto propició el surgimiento de iniciativas entre el gremio teatral para organizarse y generar en conjunto condiciones para su trabajo. En 1968 se fundó el Frente Común para el Arte y la Literatura (FRECAL) principalmente con artistas de Medellín y Cali; en 1969 la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) a la que se integraron la mayoría de los grupos de la corriente del Nuevo Teatro (entre ellos La Candelaria); y, en 1971, la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU).

La que desde su creación logró mayor impacto y solidez a través del tiempo, (permaneciendo hasta la actualidad) fue la CCT, pero pese al ambicioso proyecto de conformar un gran frente nacional de teatro, muy pronto algunos grupos desertaron por los desacuerdos ideológicos entre los miembros; por ejemplo, los militantes maoístas vinculados al MOIR y ligados a los grupos universitarios formaron la ASONATU y decidieron separarse de la CCT por la cercanía de algunos de los directivos de la Confederación con el Partido Comunista Colombiano (PCC), posicionándose como una fuerza antagónica dentro del gremio. También como en otros intentos de organización gremial de otras latitudes,[120] apareció el viejo dilema entre privilegiar el teatro de arte o el teatro con dimensión histórica y política. Para algunos el dilema resultaba irreconciliable (pesa a lo que Brecht y otros ya habían demostrado en escena) y decidieron tomar una u otra vía. Por lo general, señala

[119] TRUJILLO Sánchez, Mauricio, *Comuníquese y cúmplase. La revista Teatro y la censura en el teatro colombiano*, p. 24.
[120] Ver el caso de CLETA en México en el Epílogo.

Marina Lamus Obregón, "el Nuevo Teatro rechazó la relación directa entre el teatro y la política y promulgó que ésta no debía ir en detrimento de la calidad estética de las obras. Aunque en la dimensión extra estética definiciones y explicaciones, los artistas sí hacías estas ligazones".[121] Esta especialista en teatro latinoamericano considera que las divergencias políticas entre creadores se correspondían con las divisiones del marxismo internacional. Pero además hay que añadir que a estas se sumaban las particularidades políticas colombianas, por ejemplo, Eddy Armando del grupo La Mama y también miembro de la Junta directiva y tesorero de la CCT, formaba parte de la guerrilla urbana M-19, contrapuesta al PCC.

Sobre la decisión de los grupos del Nuevo Teatro y miembros de la Corporación Colombiana de Teatro de realizar un teatro histórico y político, León Palacios señala que ese era el gran atractivo de este movimiento, pero también su gran vulnerabilidad, y sin embargo, era lo que la realidad demandaba. "El afán de representar la historia política expresaba la demanda de unificar la experiencia fragmentada de la política colombiana y presentarla ante un público urbano de manera crítica",[122] y añade que esta corriente no pretendía "romper" con la experimental que produjo la modernización teatral en el país (como lo han señalado algunos autores),

> sino una solución a un problema sentido, un intento que expresaba lo difícil que era ser universal en aquella situación local, y lo absurdo que era hacer teatro por fuera de lo político; era una manifestación del estado adolescente de la nación y sus artistas; y era una aventura: algo a lo que la persona se arroja sin la suficiente preparación".[123]

En cuanto a las diferencias en el plano artístico,

> […] los planteamientos políticos vinieron aparejados de una posición con respecto a la creación: escoger entre la creación colectiva o la individual,

[121] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina…*, p. 326.
[122] LEÓN PALACIOS, Paulo César, "Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970", *HiSTOReLo*, Vol. 9, Núm. 17, p. 69.
[123] LEÓN PALACIOS, Paulo César, "Una experiencia estética de lo político…", p. 69.

> redactar piezas cortas de urgencia para situaciones también de urgencia, retomar uno u otro autor del repertorio clásico, actuar según Stanislavski, Brecht o Grotowski o actuar sin ningún método en favor del activismo, montar obras con escenografía sencilla o complicada […].[124]

Pero pese a las fracturas dentro de la CCT, esta instrumentó un considerable número de acciones que fueron defiendo el perfil de buena parte de la difusión y políticas teatrales del país durante esa época. Entre las principales, estuvo la firma de convenios con centrales obreras para realizar una continua labor con los trabajadores, así como con organizaciones campesinas, estudiantiles y barriales. En 1971 realizó el Primer Seminario Nacional de Trabajadores de Teatro para evaluar la situación del teatro en el país, de donde surgió la propuesta de crear un Centro Nacional de Dramaturgia y un Laboratorio de Teatro para la formación. También llevó a cabo el Primer Encuentro de Artistas y Obreros del que derivó un festival de teatro y música folclórica, así como la propuesta de realizar los *sábados obreros* y los *domingos de barrio*. En 1975 realizó el Primer Festival de Nuevo Teatro con la participación de 99 grupos, evento vigente hasta 1987; y la publicación periódica de *Los cuadernos de teatro*, entre otras actividades como encuentros, talleres, etcétera.[125] La CCT logó adquirir una sede propia en la calle #12 2-65 y que hoy en día cuenta con una sala teatral llamada Seki Sano, donde programa funciones de los grupos asociados y de otros invitados, así como festivales y talleres. El amplio espectro de acción de la Corporación no se orientó solamente a la difusión teatral o a la defensa de los intereses gremiales (fue esta quien en su momento presionó para parar el gravamen al teatro), sino que se involucró en las demandas de los sectores obreros y populares de forma directa apoyando con su presencia en sus marchas, protestas, mítines, etcétera.

Entre las críticas hacia la CCT, además del predominio de Patricia Ariza y Santiago García de La Candelaria y de Enrique Buenaventura del TEC en la directiva, así como sus vínculos con el PCC, sobresale la del ejercicio de una

[124] LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina…*, p. 325.
[125] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…*, posición 1645-1911.

especie de monopolio dentro del país y hacia el exterior como única representante del teatro nacional que alineó tanto en lo político como en lo estético el quehacer teatral colombiano, además de fomentar la sobrevaloración de la corriente del Nuevo Teatro en detrimento de otras corrientes teatrales. Al respecto hay que apuntar que varios grupos de los más profesionales se desvincularon muy tempranamente de la CCT, como El Local, El Alacrán, La Mama y el Teatro Taller de Colombia, y otros no estuvieron integrados, como el Teatro Libre, por lo que es cuestionable la imposición de una sola forma de quehacer teatral en el país y sobre todo, que a la Corporación se debiera el debilitamiento de la vertiente experimental tan presente la década anterior y no a la desarticulación permanente que realizó el Estado de los grupos universitarios. Lo que sí es constatable es la influencia de CCT en el desarrollo de las políticas culturales del país como posiblemente no la ha tenido otra organización gremial de teatro en América Latina.

Desde finales de los sesenta y durante los setenta fue tal el crecimiento de grupos que las riendas de la difusión teatral estaban prácticamente en manos de los independientes (el teatro comercial no tenía en ese entonces casi presencia en el país, a diferencia de México o Argentina). Mientras tanto, el Estado intentó recuperar la hegemonía de la difusión artística instrumentando algunas estrategias. Una de ellas fue la creación de la compañía oficial Teatro Nacional Popular creada con apoyo de la banca, el sector comercial, industrial y el Ministerio de Educación, pero que solo tuvo vida por un año. Otra, refiere Parra Salazar, fueron festivales estudiantiles organizados por la Comisión de Intercambio Educativo Colombia-Estados Unidos y la Asociación Colombiana de Universidades, “esta Comisión era la forma pública que tenían las actividades de la fundación Fullbright, encargada de orientar la reforma universitaria en consonancia con los planes de la Alianza para el Progreso”.[126] Los festivales pretendían ayudar a “meter al carril” a los estudiantes subversivos y fueron el antecedente del Festival de Manizales que, recordemos, comenzó siendo universitario en 1968 volviéndose latinoamericano en 1970 y pese a los intentos oficiales, de la iniciativa privada y hasta de la Iglesia, en la plataforma

[126] PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro Camaradas!...,* p. 67.

más importante para las dramaturgias militantes, para el Nuevo Teatro y para el movimiento teatral independiente latinoamericano durante sus siguientes tres emisiones.

A pesar de que en 1968 había sido creado el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) como instancia independiente del Ministerio de Educación, en el terreno teatral las acciones estatales continuaron siendo poco visibles, y las de mayor subvención oficial, como lo era el teatro universitario, fueron paradójicamente cada vez más debilitadas hasta casi extinguirse luego de la supresión del Festival de Manizales en 1973. Como había ocurrido a finales de los sesenta, nuevos grupos independientes se crearon tras la desaparición de los grupos universitarios, entre estos el Teatro Libre de Bogotá (1973) bajo la dirección de Ricardo Camacho que venía funcionado como Teatro Estudio de la Universidad de los Andes; también se creó el Pequeño Teatro de Medellín dirigido por Rodrigo Saldarriaga y actores anteriormente ligados a la Universidad Nacional y la Brigada de los Trabajadores del Arte Revolucionario de la Universidad de Antioquia; y tras el cierre de la Escuela Municipal se conformó la Corporación de Teatro Libre de Medellín bajo la dirección de Gilberto Martínez, que en 1973 abrió el primer foro independiente de esa ciudad.[127]

3.4.4 Consolidación de La Candelaria

El panorama a inicio de los setenta, como hemos visto, era de gran eclosión de grupos independientes con una fuerte organización gremial vinculada a los sectores populares y organizaciones políticas. La Candelaria se había establecido en su sede definitiva y formaba parte de la dirigencia de la CCT.

Aunque el grupo se venía interesado en los últimos tiempos en obras con un perfil social, (montaron en 1979 el *Cadáver Cercado* de Kateb Yavine; *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra* de Angelo Beolco y *El Menú* de Enrique Buenaventura) sería la experiencia ocurrida durante los *sábados obreros* lo que propició un giro en su trabajo. Estos sábados eran unas jornadas culturales que

[127] PARRA SALAZAR, Mayra Natalia*, ¡A teatro Camaradas!...,* pp. 71-73.

incluían teatro, cine, conciertos y dialogo con los trabajadores, quienes generaron en el grupo una serie de cuestionamientos sobre la orientación de su teatro. En palabras de Santiago García:

> […] Lo que en ese momento teníamos eran obras de Brecht, de Peter Weiss, clásicos de Shakespeare, de Esquilo, de todos, desde los griegos hasta los autores más contemporáneos; todo un abanico de posibilidades para que se discutiera. Al fin y al cabo resultó que la temática que nos proponía este público era la de nosotros mismos. Nos decían: "Están muy bellas sus obras, compañeros, lindas, esas obras del alemán, esas son muy lindas. Pero nosotros queremos fundamentalmente ver ahí nuestros problemas; claro que a través de los problemas que plantea el alemán pues también están nuestros problemas; pero quisiéramos que fueran de primera mano, que fueran hechas por ustedes mismos.[128]

Tras esta experiencia La Candelaria se planteó probar hacer un teatro original, iniciando una nueva etapa que abarcaría una década (1971-1981) caracterizada por la forma de creación colectiva, la cual se convertiría además en lo propio de la corriente del Nuevo Teatro colombiano, y como vimos en el anterior capítulo, de muchos grupos del teatro independiente latinoamericano.

Su primera obra de creación colectiva fue *Nosotros los comunes*, estrenada en 1971 y que trataba sobre la revuelta de los comuneros en el Virreinato de la Nueva Granada en 1781 visibilizando las duras condiciones históricas de los campesinos que se prolongaban hasta la actualidad. El montaje le llevó al grupo nueve meses de trabajo donde tuvieron que consultar documentos y textos históricos, así como a especialistas en el siglo XVIII para poder desarrollar las improvisaciones y construir las escenas. En 1973 montaron su segunda obra colectiva, *La Ciudad Dorada*, que abordaba el tema del éxodo de miles de familias campesinas a las ciudades en busca de mejores condiciones de vida pero que en la realidad llegaban a engrosar los cinturones de miseria de las urbes. Para este trabajo realizaron investigación de campo con habitantes de un barrio vecino

[128] GARCÍA, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, p. 264.

llamado Policarpa Salavarrieta que habían pasado por un proceso de ocupación y de lucha por viviendas dignas. El proceso creativo de ambas obras requirió del apoyo de especialistas en historia, economía, sociología, entre otros. El grupo recurría a esos apoyos y también ponía en juego todos los teatrales con los que contaba, en particular el tratamiento brechtiano de la historicidad,[129] el teatro documental de Peter Weiss, el *training* y laboratorio actoral, así como los propios que fueron desarrollando hasta conformar, al paso de los años, su propio sustento teórico sobre la comprensión de la escena y del trabajo del actor que Santiago García sistematizaría más adelante en sus textos teóricos.

Estos montajes comenzaron a presentarse para públicos nutridos y el grupo a ser reconocido tanto al interior del país como en el extranjero.

> El sentido histórico-biográfico del espectáculo teatral, produjo en el nuevo público un entusiasmo que se transformó en una ola expansiva. Los miembros de las organizaciones sindicales, de las organizaciones de lucha por la vivienda, de las organizaciones campesinas contrataban al grupo para funciones en sus sedes, o compraban toda la boletería de una presentación de temporada […] La universalidad latinoamericana de la obra se constató en la gira que el grupo hizo por Chile, Perú y Ecuador.[130]

Ya en 1971 el grupo había sido invitado a participar por primera vez en el Festival de Nancy, Francia, y también a Holstebro, Dinamarca, por el Odin Teatret (donde iniciaron una larga amistad con el grupo y Eugenio Barba). Con *Nosotros los Comunes* realizaron en 1972 una gira por Chile organizada por la Central Única de Trabajadores. En 1973 participaron nuevamente en el Festival de Nancy con *La Ciudad Dorada* que les valió el reconocimiento como mejor grupo latinoamericano, y en Cuba una mención de Casa de las Américas. Con esta última obra visitaron

[129] "La 'epicidad' en Brecht radica en la operación que permite la historización de las acciones, su 'ubicación' como hechos ocurridos, lo cual desdramatiza la escena y da la posibilidad de desplazar el interés del espectador de la acción propiamente dicha hacia sus causas". En: GARCÍA, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, p. 207.

[130] Cita de Gonzalo Arcila. Ver en: ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…,* p. 71.

México al año siguiente para participar en el *Encuentro Latinoamericano de Teatro* y *el Quinto Festival de Teatros Chicanos* organizado por CLETA.

En cuanto a la creación colectiva como forma de trabajo, implicó para los actores una preparación distinta para la creación y para la escena. Para lograr este propósito fue importante el acercamiento que el grupo tuvo a las técnicas actorales de Jerzy Grotowski durante un taller organizado por el grupo La Mama en Bogotá en 1970 con actores invitados del grupo la MaMa Plexus (grupo también derivado del café teatro la MaMa del circuito *off-off broadway* de Nueva York y que contaba con una formación grotowskiana). Ahí, La Candelaria conoció la propuesta de *training* del actor que ponderaba al cuerpo como la principal herramienta de trabajo actoral, así como la noción de 'laboratorio teatral' del maestro polaco. "El laboratorio animaba la idea de convergencia, de invención de la escena desde la escena misma, espacio en el que todos los elementos del espectáculo pueden ser creados, probados y cuestionados. Ideas muy afines con la creación colectiva".[131] Además, los postulados del *Teatro Pobre* de Grotowski encajaban bien con la idea teatral de los independientes latinoamericanos porque se centraban en el actor como generador de la experiencia escénica y a quien había que apostarle el sentido estético (lo que requería de mucho entrenamiento), alejándose de grandes efectos y de costosos artificios que los grupos estaban imposibilitados en solventar.

El trabajo de creación colectiva condujo a un cambio hacia el interior del grupo. Los actores más apegados a los métodos tradicionales de actuación decidieron abandonarlo, pero otros, como Patricia Ariza, Francisco Martínez, Silvia Castrillón, Fernando Mendoza Graciela Méndez, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez, Fernando Peñuela, Alfonso Ortiz, Santiago García, entre otros, se arriesgaron a experimentar y consolidarlo.[132] Además de la 'cultura de grupo' que implicaba hacerse cargo de tareas tanto artísticas como administrativas, de difusión, etcétera, se requería cada vez más de un elenco estable y cohesionado, así como de compartir una visión del arte y del mundo. A decir de Santiago García, "unos actores

[131] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…,* p. 46.
[132] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…*, posición 1832.

que no solo tengan una formación técnica (de voz, de cuerpo, de conocimiento, de método de trabajo), sino que además de esas disciplinas tengan una formación intelectual, cultural, que los capacite para trabajar en el nuevo tipo de teatro que estamos haciendo, que es el teatro colectivo".[133]

En 1975 el grupo alcanzó la plena madurez con su tercera obra de creación colectiva y la que se convertiría en la más célebre de todas: *Guadalupe años sin cuenta*; basada en información recopilada por el periodista Arturo Alape que trataba sobre las guerrillas liberales y las revueltas de los llanos orientales que surgieron entre 1950 y 1953, lideradas por Guadalupe Salcedo.[134] El montaje fue un proceso largo en el que se adentraron en la investigación de las luchas agrarias y populares,

> emprendieron múltiples viajes a Arauca, Puerto López, Villavicencio y Orocué para acercarse a la tradición oral de la región a través de la música y programaron alrededor de 19 conferencias con excombatientes, historiadores y sociólogos. Además de la labor investigativa, ensayaban sobre improvisaciones alrededor de cuatro horas diarias, lo que, de acuerdo con un cercano colaborador, implicó que tras dos horas de presentación –tiempo que duraba la obra– hubiera más de "40 000 horas" de trabajo.[135]

La investigación que hicieron sobre la música y los instrumentos regionales la integraron en vivo a la escena con piezas musicales que servían como hilo conductor y como elemento distanciador (recurso brechtiano que utilizarían en adelante en otras obras). La puesta resultó todo un fenómeno en Colombia porque visibilizaba con gran tino los años de la Violencia y la turbia acción del Estado cada vez que negociaba un acuerdo de amnistía con los grupos insurgentes. Se mantuvo hasta 1990 en su repertorio con un recurrente lleno total en las funciones y es

---

[133] Palabras de Santiago García de 1976, citado por: ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…*, posición 2109-2122.

[134] La obra "Exponía dos relatos. Uno, Guadalupe había sido un campesino, líder de la guerrilla liberal más fuerte de las formadas a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y uno de los que inocentemente había aceptado el llamado del gobierno a realizar un acuerdo de paz, oportunidad que habría aprovechado el Ejército para asesinarlo. Otro, que Guadalupe había sido un guerrillero reincidente que el Ejército se había visto obligado a matar. El espectador debía decidir cuál era verdadero, aunque todo apuntaba a que se escogiera el primero". Ver en: LEÓN PALACIOS, Paulo César, "Una experiencia estética de lo político…", p. 70.

[135] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García*…, posición 2031.

reconocida como la obra más representada en la historia del teatro de Colombia a lo largo del siglo XX (con alrededor de 2000 presentaciones).[136] También se convirtió en un referente para el teatro latinoamericano; en 1976 obtuvo el Premio Casa de las Américas por primera vez otorgado a una obra de autoría colectiva; participó además en diversos festivales internacionales en Europa y en América y también fue remontada en Cuba, Angola y Estados Unidos bajo la dirección del propio García.

Posteriormente realizaron otros montajes colectivos. En 1977 y nuevamente premiada por Casa de la Américas, *Los diez días que estremecieron al mundo* basada en el libro de John Reed como petición de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Revolución de Octubre. En 1978 realizaron una versión colectiva de la obra homónima *La Historia del Soldado* con música de Igor Stravinski y texto de Ferdinand de Ramuz junto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. En 1980 montaron *Golpe de suerte*, también de creación colectiva pero que se apartó de la línea histórica para enfocarse en las circunstancias políticas y sociales del narcotráfico que empezaba a hacerse cada vez más visible en el país, a través de la historia de un hombre de clase media que en su ilusión por alcanzar la 'felicidad' y una elevada posición se involucra en actividades ilícitas.

No obstante, la proyección de La Candelaria al interior y al exterior de Colombia y las gestiones logradas por la CCT para trabajar con los sindicatos y obtener apoyo económico, solventar los gastos de un colectivo independiente no era sencillo. La situación la describió el periodista Álvaro Medina así:

> Con la historia del Teatro La Candelaria, pienso, se puede escribir una novela bastante cruda sobre un grupo de 18 hombres y mujeres (tres de ellos obreros explotados al momento de pasar al nuevo oficio, siete de ellos hijos de obreros) que han trabajado durante todos los días durante nueve años, hombres y mujeres entre los que hay cinco parejas con cuatro hijos y que en

[136] MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000), Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*, p. 164.

> 1974, después de dar 167 funciones y de ser aplaudidos por 57 840 espectadores (25 000 en el exterior), cada uno apenas gana 400,00 pesos mensuales por la notable actividad cultural que desarrollan.[137]

En ocasiones los festivales pagaban los gastos de transportación del grupo y las funciones, pero otras veces debían gestionar presentaciones en el país al que visitaban para solventar los gastos y obtener un pago. Por ejemplo, la gira a Chile de 1972 fue financiada por la Central Única de Trabajadores apoyada por el gobierno de Salvador Allende, y años más tarde, la de Nicaragua, por el Ministerio de Cultura y la Central Sandinista de Trabajadores con motivo de la celebración del primer aniversario de la Revolución Sandinista.

Contar con un foro propio facilitaba su permanencia, pero también implicaba gastos de mantenimiento. De acuerdo con la investigación de Janneth Aldana, el 40% de los ingresos en taquilla se destinaban a este fin (alrededor de 6000 pesos por mes) y lo demás para los actores de planta, por lo que debían constantemente buscar apoyos públicos o privados. “Fue un gran logro cuando ya todos almorzaban en la sede, gracias a lo recaudado en las peñas; esperaban, por lo pronto, para ese entonces, garantizar también la cena”.[138] Sobre la manera en la que el grupo se ha organizado para sobrevivir y funcionar Fernando Mendoza señala:

> Nos ayudábamos con las finanzas sacando un programa con pauta y con la venta de la pauta recaudábamos algo de dinero, para los gastos de funcionamiento; vendíamos funciones a empresas, a las alcaldías, a las universidades, había una labor grande de mercadeo. Teníamos comisiones de trabajo: de finanzas, que ahora se llama de administración; de programación, que consigue funciones y giras, y presta la sala a otros grupos. Desde el comienzo estamos muy organizados.[139]

[137] Entrevista realizada por Álvaro Medina en 1975 y citada por: ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García…,* posición 2229.
[138] ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García*…, posición 2229.
[139] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 200.

Los miembros del grupo no siempre se dedicaban de forma exclusiva al grupo, aunque generalmente sus otras actividades o trabajos se vinculaban al teatro (docencia, participación en televisión, entre otros). Por ejemplo, Santiago García fue invitado en muy diversas ocasiones a dirigir puestas en escena en otras latitudes, y también fue director de la Escuela de Arte Dramático de Bogotá desde mediados de los setenta hasta finales de 1980 (años en los que diseñó un nuevo plan de formación para reformar el sistema tradicional de la institución). Posteriormente, fundó en 1983 el Taller Permanente de Investigación Teatral (TPIT) como una continuación de la experiencia de esa escuela.[140] Taller que permanecería por 25 años (20 artistas aproximadamente por semestre) que repercutiría en la solidez del teatro en el país.

Podemos resumir que las obras que durante la década del setenta montó La Candelaria son representativas de la esencia del movimiento teatral independiente latinoamericano, tanto por su vocación popular y política en el contexto de la Guerra Fría, como por su forma de creación colectiva, aunque a diferencia de muchos grupos, La Candelaria (lo mismo que el TEC), lograría una gran proyección internacional y una sólida organización grupal.

También es conveniente mencionar que, desde su origen, contar con un elenco estable fue imprescindible para el grupo y más cuando comenzaron las creaciones colectivas que requirieron procesos de indagación profunda. Aún así, siempre ha habido ingreso de nuevos miembros y salida de otros. Sobre el contexto en que estas han ocurrido, Mendoza comparte:

> Los más nuevos del grupo llevan casi diez años. Unos actores se iban a fundar sus grupos, otros, porque les salían mejores ofertas económicas en la radio o en la televisión, otros se iban por cansancio o porque cambiaban de ciudad; y ¿cómo llegaban los nuevos? Pues, cuando a un lugar constantemente está llegando un público, algunas personas se interesan por lo que están viendo, como me pasó a mí con Galileo. Los montajes despiertan

[140] PRADA PRADA, J., "Santiago García, el invencionero. (Maestro, ¿cuál es el problema fundamental?)", *Revista Colombiana de la Artes Escénicas*, Vol. 11, p. 185.

el interés de integrarse a ese grupo. Preguntaban entonces qué hacían para entrar y entonces se les respondía que escribieran una carta explicando las razones de su deseo; luego se citaba la Asamblea y cada cual opinaba de quien escribía y se le respondía que se le admitía de acuerdo con su trayectoria y se le ofrecía un stage, para que pudiera ver todos los montajes de las obras pero sin ningún compromiso; era como una introducción y si la persona da un resultado positivo y se integra al grupo en todo sentido y el grupo con esa persona, pues tiene que trabajar en el montaje de dos obras y después se considera si vale la pena aceptarlo. No es de un momento a otro. Para estar aquí se requieren algunos años.[141]

3.4.5 Un cambio latente: los años ochenta

Con la llegada de los años ochenta la gran represión de las dictaduras militares en algunas latitudes del subcontinente se acercó a su término mientras se iniciaba la apertura de nuevos procesos democráticos. Historia muy distinta fue la de Colombia que, como señala Edwin Williamsom, llegaría a tener el peor historial de violencia constante del continente.[142] El pacto entre los partidos conservadores y liberales que sellaron con la creación del Frente Nacional en 1964 para turnarse el poder permitió 'cierta' estabilidad política y alcanzar una de las mayores tasas de crecimiento de la región, pero a la vez impidió el surgimiento de nuevas fuerzas políticas (y sí el descontento de muchos sectores sociales). Todo intento de organización popular era considerado subversivo y desactivado por las Fuerzas Armadas que habían penetrado en prácticamente toda la vida social del país. A inicios de la década grupos guerrilleros como las FARC, el M19 o el ELN seguían muy activos por lo que el gobierno de Belisario Betancourt (1982-1986) propuso iniciar un proceso de negociaciones de paz, la desmovilización de algunos grupos y su integración a la política por la vía legal. Esto dio por resultado la conformación de la coalición Unión Patriótica (UP) y la promesa de unas elecciones limpias. Pero nada más alejado de la realidad ya que el UP había logrado atraer a muchas fuerzas

[141] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, pp. 200 y 201.
[142] WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, p. 578.

políticas, sobre todo de izquierda, pero también a las cansados del bipartidismo, asunto que activó la alarma entre los grupos en el poder, quienes apoyados por el Ejército y también por grupos paramilitares de ultraderecha iniciaron una guerra sucia para someter cualquier atisbo de insurgencia. Esta situación, aunada a la corrupción estatal y sobre todo al crecimiento del narcotráfico con importantes nexos políticos (y a la vez constantemente perseguido por la DEA), dio lugar a una escalada de violencia caracterizada por secuestros, persecuciones, bombazos y ejecuciones que tuvo su punto más álgido en 1989 con el asesinato de tres candidatos presidenciales.[143]

El panorama era gris para el país que en esos años vivió en permanente estado de sitio y también lo fue para cualquier artista y grupo relacionado con la UP o con alguna organización de izquierda. La Candelaria no fue la excepción, sobre todo porque algunos miembros, no Santiago García, pero otros como Patricia Ariza pertenecían al PCC. Ella era parte del Comité Central por lo que vivió bajo amenaza constante, con escoltas e incluso tuvo que abandonar el país temporalmente, lo mismo que el actor Francisco "Pacho" Martínez. Hubo allanamiento en las casas de algunos actores, también de las sedes de la CCT y del foro La Candelaria. Hasta los fusiles de palo, los cascos de utilería y las pistolas de plástico de la obra *Guadalupe años sin cuenta* fueron incautados tras un allanamiento de la policía a su sala teatral.[144] Hubo ocasiones en que incluso los actores del grupo se vieron en la necesidad de requisar al público antes de iniciar la función.

La represión se volvió frontal también para la CCT y fue un momento en el que los grupos del Nuevo Teatro tuvieron que sopesar el peligro y costos del contenido político de su teatro y tomar resoluciones, esto es, distanciarse de las temáticas subversivas. También la subsistencia se volvió más complicada porque empezaron a cerrarse muchas puertas. El Festival de Nuevo Teatro que inició en 1974 casi desaparece en 1985 porque la subvención de Colcultura se redujo de siete millones de pesos a dos y medio. Además, la prensa y los medios de

[143] WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, p. 579.
[144] MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…,* p. 166.

comunicación vetaron casi en su totalidad a los grupos. Aunado a eso, el teatro comercial comenzó a cobrar fuerza en Bogotá y en las principales ciudades, panorama que llevó poco a poco a la extinción del movimiento del Nuevo Teatro.

Fueron años de muchos cambios y el terreno creativo para el grupo no fue la excepción. La Candelaria dio nuevamente un giro dejando un poco de lado las obras de creación colectiva y de alto contenido político en las que se había enfocado durante la década anterior para explorar ahora en la dramaturgia individual de los propios miembros del grupo. La primera de ellas fue *Diálogo del rebusque,* que Santiago García escribió mientras se encontraba en México dirigiendo *Guadalupe años sin cuenta* en 1980. El texto estaba basado en la obra de Francisco de Quevedo *Don Pablos o El gran tacaño* y otros de sus poemas, textos y canciones. Estrenándose como dramaturgo, García se alejó de la realidad colombiana para acercarse a otros referentes culturales y dio lugar a un texto crítico de la existencia humana, atemporal y poético a la vez que pícaro; realizando analogías de hechos sucedidos en España y Latinoamérica.

Tras este montaje que le valió al grupo su segundo Premio Casa de las Américas, y como resultado de un taller de dramaturgia al interior del grupo, cuyos miembros estaban interesados en la indagación del tema de la Conquista de América, la aculturación del sur del continente y la identidad latinoamericana, resultaron siete obras de las que seleccionaron tres para llevarlas a escena: *La Tras-escena* de Fernando Peñuela estrenada en 1984, *Corre, Corre Carigüeta* de Santiago García en 1985 y *El viento y la ceniza* de Patricia Ariza en 1986. Cada dramaturgo dirigió su propia obra, las cuales a la postre conformarían *La Trilogía de la Conquista*.

En su investigación sobre la poética del teatro de La Candelaria, Catalina Esquivel refiere que el interés del grupo en la cultura popular dejó de limitarse a lo racional e histórico para desplazarse a un nivel más poético, por lo que lo popular cobró otra dimensión relacionada ya no sólo con lo ideológico, sino también con lo estético. El grupo integró nuevos referentes como el sistema de imágenes cómico popular analizado por Mijaíl Bajtín a propósito del carnaval medieval y del

renacimiento.[145] Esto dio lugar a la creación de imágenes, de un lenguaje verbal y corporal transgresor en torno al sentido y a la estética carnavalesca y su particular planteamiento sobre el humor, lo lúdico y lo grotesco.[146] Además, y en particular la obra *Corre, Corre Carigüeta* basada en el textos indígenas como La tragedia del fin de Atau Wallpa, el Chillan Balam, el Popol Vuh y el Rabinal Achí, entre otros, exigió un manejo espacio temporal distinto porque acercó a la obra a un tratamiento escénico ritual, para lo cual Santiago García se había adentrado en el estudió de la cosmogonía de los Goki y propuesto el uso de máscaras, cuya realización y entrenamiento para su manejo corrió a cargo del pedagogo teatral francés Jean Marie Binoche.

En 1988 el grupo estrenó nuevamente una obra de creación colectiva, *El paso (parábola del camino)*, una obra con pocos diálogos y más bien concentrada en el lenguaje no verbal (acciones físicas, silencios, murmullos, música), en la que abordaron nuevamente el tema del narcotráfico a través de unos extraños personajes que llegan a una cantina de paso en la carretera donde han quedado varados algunos viajeros a través de quienes se visibiliza el miedo y la imposibilidad de accionar, tal como estaba ocurriendo con los habitantes del país.[147]

> El paso sorprende a espectadores de muchos países en varios festivales. Los actores balbucean y mascullan entre dientes. Abandonan la discursividad masiva de otros tiempos. La escritura y la actuación forman espacios vacíos. García y sus actores parecen buscar un punto de convergencia entre Brecht y Beckett.[148]

---

[145] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria; Memoria y presente…,* pp. 84 y 85.

[146] Mijaíl Bajtín al estudiar las fiestas públicas carnavalescas concluye que los ritos y cultos cómicos, los bufones, gigantes, enanos, payasos y la literatura paródica organizada a la manera cárnica y grotesca "ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; y parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida". En: BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media…,* p. 11.

[147] Con este montaje y ese mismo año, el grupo participó en Berlín en el *Contracongreso* que organizó la sección ecopacificista del Parlamento Europeo (Arcoiris), que tenía por objeto oponerse a las políticas del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial para América Latina. Ver en: ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García*…, posición 2853.

[148] MUGERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…,* p. 309.

Este nuevo lenguaje teatral expresa las transformaciones estéticas en el grupo hacia final de la década, la cual cerró con la puesta en escena de *Maravilla Estar* (1989), inspirada en las novelas de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo;* escrita y dirigida por Santiago García en la que proponía un mundo ilógico y de ficción que el espectador debía reconfigurar. A decir de varios autores, esta obra marcó un tránsito del teatro moderno al teatro posmoderno en Colombia, es decir, a un nuevo tipo de representación. "El fundamental rasgo posmoderno que Maravilla Estar introduce en la poética del grupo radica en que la obra no pretende producir un sentido unívoco, ni mostrar un relato adherido a la lógica, sino que se libera de cualquier carga intelectual para instalarse en el terreno del juego".[149]

Esta transición teatral no puede considerarse como un hecho aislado y sólo producto de la búsqueda estética de un grupo para entonces a punto de cumplir 25 años de existencia, ella se inscribe en un momento de cambio en Colombia que llegaría con César Gaviria a la presidencia y repercutiría en la creación de una nueva asamblea constituyente y una nueva constitución. Así como también *ad hoc* con las grandes transformaciones del mundo que se avecinaban tras la caída del Muro de Berlín y el surgimiento de nuevas formas de organización política y económica mundial. Una nueva época para el mundo, para Colombia, para su teatro y, como retomaremos más adelante, también para La Candelaria.

3.5 Yuyachkani

En el año 2021 el grupo Yuyachkani celebró 50 años de trabajo ininterrumpido. Formado en 1971, ha logrado crear una poética teatral muy particular que abreva de las raíces culturales más profundas del Perú. Con un elenco estable (casi el mismo desde su fundación), fue sorteando las dificultades no solo adyacentes a las de cualquier grupo independiente, sino las complejas condiciones políticas y sociales del país que, particularmente entre 1980 y el año 2000 transitó por una

[149] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…*, p. 100.

difícil crisis social, política y económica como resultado (entre otras) del conflicto armado interno.

A continuación, expondremos la historia de Yuyachkani desde su fundación y hasta sus primeras dos décadas de vida, cuyo término coincide con la llegada de Alberto Fujimori a la presidencia en 1991, momento en el que dio inicio tanto la desarticulación del grupo terrorista Sendero Luminoso, como la reorientación de las políticas económicas en Perú hacia la tendencia del libre mercado cada vez más dominante en la región y el mundo. Pero antes de llegar a ese punto, esbozaremos la situación del teatro peruano en el siglo XX como precedente del surgimiento del grupo, así como el contexto político e institucional en el que se desarrolló.

3.5.1 El teatro en Perú en el siglo XX: condiciones y relaciones institucionales

La actividad teatral en Lima, como capital del Virreinato del Perú, tuvo un desarrollo bastante paralelo al de la capital de la Nueva España; lugares en los que se establecieron corrales de comedias y coliseos con una gran afición del público que asistía a las funciones de las compañías peninsulares de comedia y ópera, las cuales fueron modelo para las que de manera local se conformaron.

Tras los procesos de independencia, y como fue expuesto en el capítulo primero, en ambos lugares se desarrollaron dramas y loas con temáticas nacionalistas que proliferaron de las plumas de dramaturgos locales en su afán por exaltar las luchas libertarias y por construir referentes identitarios; piezas que llenaban las carteleras, aunque no con el mismo éxito que las tan gustadas zarzuelas y operetas. El sistema de compañías a cargo de un empresario teatral que producía obras alrededor de la figura de un primer actor o actriz continuó como la dominante hasta las primeras décadas del siglo XX.

Sería después de la segunda década del siglo cuando surgieron nuevas formas de organización teatral y también nuevos contenidos dramáticos alternativos a dicho sistema. En México ocurrió primero como consecuencia de la emergencia del teatro de la Revolución y también como resultado, entre otras, de las políticas

del Estado revolucionario que favoreció la promoción y producción del arte nacional y la construcción de una importante infraestructura cultural; pero en Perú, la historia fue muy distinta. La consolidación del Estado nacional y de sus respectivas instituciones, entre ellas las culturales, fue compleja y accidentada. Durante prácticamente todo el siglo XX el país vivió la disputa del poder político entre las élites oligárquicas, las fuerzas militares, las corrientes populistas, los partidos conservadores, los de izquierda y las emergentes organizaciones subalternas. Hubo conflictos armados internos, otros externos por la delimitación de las fronteras con los países vecinos, extensos periodos dictatoriales tanto militares como civiles interrumpidos por pequeños intentos democráticos, endeudamiento externo y crisis económica, proyectos de modernización e industrialización a la par que exclusión de la población indígena y campesina, componente mayoritario del territorio.

Pese al predominio de grupos oligárquicos, fueron surgiendo organizaciones políticas de izquierda que coadyuvaron a una gran politización del país. No puede omitirse el pensamiento de José Carlos Mariátegui quien a través de sus diversas obras planteó la reivindicación y emancipación indígena no sólo en un plano filosófico-cultural, sino político, económico y social,[150] proponiendo un proyecto de construcción de un socialismo latinoamericano que devino en la fundación del Partido Socialista Peruano en 1928 (el cual dos años más tarde y tras la temprana muerte de Mariátegui adoptó el nombre de Partido Comunista Peruano). Su obra, tanto política como literaria y dramática, influyó en las juventudes universitarias de las principales ciudades peruanas como Lima, Cusco y Arequipa, y en intelectuales y artistas de todo el continente. También en esta tendencia de organización americanista Víctor Raúl Haya de la Torre impulsó la creación de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) que en 1930 se consolidó como Partido Aprista Peruano, aglutinando a diversas organizaciones obreras, campesinas e indígenas;

[150] "Mariátegui señaló con fuerza que el indigenismo en Perú constituía un sustrato de inspiración política y económica; traducía un estado de espíritu, un estado de conciencia del nuevo Perú. Insistió en que el indigenismo como corriente literaria (en el amplio sentido) no está aislado de los otros elementos nuevos; muy por el contrario, se encuentra del todo imbricado. Según él, el problema indígena, presente en política, en economía y en sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte". Ver en: DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX…*, p. 119.

partido de masas que permanentemente se disputaría el poder en las urnas, consiguiéndolo por vez primera hasta 1985.

Así como de manera constante las fuerzas armadas impondrían su control, de los dos partidos mencionados, se desprenderían a partir de los años sesenta facciones que adoptaron la vía armada como forma de lucha (el Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR, el Ejército de Liberación Nacional ELN, y luego el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru MRTA). Pero además, en su forma más radical y abrazado a la ideología maoísta, en 1980 se hizo visible el posiblemente más sangriento grupo guerrillero de la historia de América Latina que *de facto* devino en terrorista: Sendero Luminoso.

En este complejo escenario del Perú en el siglo XX, la actividad teatral y la creación de grupos tuvieron que abrirse paso y no de manera fácil. Si bien desde los inicios del siglo la afición a las óperas y zarzuelas llenaban las carteleras de los principales recintos (como el teatro Forero, más tarde Teatro Municipal, que se inauguró en Lima en 1920 con la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi),[151] en los años treinta el teatro de Revista, centrado en la comicidad de talentosos actores, fue ganando mayor popularidad. En 1938 se formó la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) quien introdujo por vez primera en Lima a autores como Luigi Pirandello.[152] Así mismo, en la Universidad de San Marcos (1941) fue presentada *El emperador Jones* de Eugène O'Neill; serían estas las primeras iniciativas en llevar a escena a dramaturgos de vanguardia.[153]

---

[151] "La odisea del teatro en el Perú. Breve repaso panorámico de la gesta del teatro en nuestro país", *Infoartes*, Núm. 1, p. 52.

[152] "La AAA, bajo la dirección de Ricardo Roca Rey lleva a escena espectáculos en los atrios de la Catedral y de San Francisco, y en las ruinas de Puruchuco. En su local del Jirón Ica renueva la cartelera teatral limeña y estrena obras de los más importantes dramaturgos contemporáneos como Pirandello, Arthur Miller. No podemos dejar de mencionar el ciclo de teatro griego y su preocupación por llevar a escena dramaturgos peruanos. Precisamente con "Collacochha", de Enrique Solari Swayne, protagonizada por Luis Álvarez, realizó una gira que comprendió Chile, Uruguay y México. Pero, sin lugar a dudas, lo más significativo de su labor se da en el conjunto de actores y actrices a quienes ha entregado la posta de un teatro serio y de calidad". RAÉZ, Ernesto, Instituciones teatrales limeñas", publicado por BEDOLLA PETROVICH, Roberto Aníbal, *Entre tachos y batidores.*

[153] RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Breve historia de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú (ENSAD)", *El Consueta*, página principal.

Fue en 1945 cuando el teatro logró una mayor atención estatal durante uno de los breves episodios democráticos encabezado por el presidente y jurista José Luis Bustamante y Rivero (1945-1947), quien promulgó la ley 10307 "por la que se consideraba prioritaria la formación de entidades encargadas de fomentar la música, el folklore y el arte dramático".[154] De esta manera, y por decreto presidencial, en 1946 se fundó el Teatro Nacional del Perú para ejercer como órgano ejecutivo de toda la actividad teatral de competencia del Estado, con autonomía técnica y dependiente del Ministerio de Educación Pública. Como responsabilidad del nuevo órgano quedó la formación profesional de actores y técnicos teatrales, para lo que fue creada ese mismo año la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAD), también la Compañía Nacional de Comedias y los concursos nacionales de teatro escolar, de drama y de comedia.[155] Por ley, también se estableció un mecanismo de financiación al teatro a través del establecimiento de un gravamen específico que consistió en que las empresas de espectáculos (cinematográficos, deportivos y taurinos) debían entregar al Ministerio de Educación un porcentaje de sus entradas; lo recaudado se depositaba a través de un organismo fiscal en una cuenta denominada Fomento del Teatro Nacional, administrada por el Consejo Nacional de Teatro a través de la entonces Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural.[156] El Estado acogió así el desarrollo del teatro (y del arte en general) como responsabilidad suya. Sin embargo, este vuelo sería muy pronto interrumpido tras el golpe militar de 1948 que puso fin a la llamada "primavera democrática", dando lugar a la reaparición de la oligarquía "con un rostro peculiar en el populismo autoritario y conservador del general Manuel A. Odría (1948-1956)".[157]

No obstante, la semilla ya había sido sembrada y las acciones estipuladas por ley, aunque no con la misma determinación y apoyo, siguieron su curso. Dentro

[154] RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Breve historia de la Escuela Nacional Superior…".
[155] La ENAD cambió de nombre a Escuela Superior de Arte Dramático y luego en 1956 se desarticuló y se creó el Instituto Nacional de Arte Dramático, que en 1958 nuevamente cambió por el de Instituto Nacional Superior de Arte Dramático.
[156] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro,* pp. 100-101.
[157] GONZALES, Osmar, "El Estado peruano durante el siglo XX. Aspectos teóricos y periodización", *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 58, Núm. 2, p. 624.

de la ENAD (que desde se fundación sería una sólida columna vertebral para el teatro nacional), inició un proceso de reorientación de las técnicas teatrales y la formación de actores, cuyos egresados nutrieron en adelante al teatro peruano de nuevos perfiles. Además, a la par que en 1945 se había creado esta institución de formación profesional, el actor Carlos Revolledo fundó el Sindicato de Actores del Perú que aglutinó a buena parte del gremio. Ese año también, Manuel Beltroy, siguiendo la línea de Romain Rolland y su influencia teatral independiente, fundó en Perú el homónimo de Buenos Aires "Teatro del Pueblo", que en su primer programa en el Teatro Ritz presentó las obras *Un duelo* de Chéjov, *Limones de Sicilia* de Pirandello *y Así que pasen cinco años* de García Lorca.[158]

En la década de los cincuenta (lo mismo que en Colombia), inició la consolidación del teatro moderno y el despliegue de una gran actividad impulsada por artistas e intelectuales. Se pusieron en escena a autores como Brecht, Ionesco, Artaud, Tenesse Williams, Beckett o Miller, a la par que los dramaturgos nacionales intentaban un teatro originalmente peruano. Dice Ernesto Ráez:

> Los años 50 son el espinazo del siglo, un momento vertebrador. Una corriente progresista hace posible la aparición de notables escritores y poetas, artistas de toda índole, que apuestan por la transformación de la sociedad, inscritos en las ideas de izquierda, siguiendo el camino trazado por Mariátegui. Es en este periodo que se adquiere cabal conciencia de las riquezas materiales e históricas que guarda la naturaleza del Perú. Puede decirse que la enorme creatividad cultural de esos años es debida a esa conciencia nacional, de la que sin duda se nutre Sebastián Salazar Bondy, el gran dramaturgo peruano.[159]

Durante esos años surgieron nuevos proyectos de lo que fue conocido como Teatro de Arte. A la actividad de la AAA, se sumó la que impulsaron dos teatreros latinoamericanos, el chileno Sergio Arrau y el argentino Reynaldo D'Amore Black

[158] RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Breve historia de la Escuela Nacional Superior…"
[159] MEGO, Alberto, "Cien años de Teatro en el Perú", *Archipiélago, Revista cultural de nuestra América*, Vol. 23, Núm. 91, p. 41.

llegados a Perú entre 1952 y 1954. Este último, junto con Salazar Bondy, fundó el Club de Teatro de Lima donde realizaban teatro experimental. "Allí, el moderno teatro peruano pasa al régimen de la función diaria. El Club logra esta hazaña reuniendo en torno suyo a más de mil socios que, mes a mes, cotizan para mantener una actividad teatral estable".[160] A la manera en que funcionaban los grupos en otras latitudes, el Club montó una sala independiente, primero en el sótano de un lugar conocido en Lima como Negro-Negro y luego en el sótano de la *Maison de France*. En 1953 se funda el grupo Artístico Talía y establecen su espacio en el local del Sindicato de Actores. Más tarde, un grupo de profesores y alumnos egresados de la ENAD fundan en 1957 el que se convertiría por una década en el grupo profesional más sólido del país, Histrión Teatro de Arte, iniciando su actividad con el montaje de *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello dirigido por Sergio Arrau. El grupo estableció un local en Pasaje García Calderón 170, pero además, se dedicó a llevar teatro a los pueblos del interior del país con puestas en escena de autores extranjeros y de peruanos contemporáneos.[161] "A partir de este momento se entra en contacto con las nuevas técnicas de formación del actor, se recibe la visita de compañías extranjeras, se organizan y funcionan grupos extranjeros en Lima, las provincias afirman su presencia, hay un mayor desarrollo de los títeres y la pantomima y, sobre todo se toma una mayor conciencia del rol social del teatro".[162]

Se consolida también un público asiduo a la nueva tendencia, aunque durante esta década y la siguiente será todavía pequeño y compuesto por universitarios, intelectuales y algo de población limeña de clase media y alta, ya que en las preferencias del grueso estaba la del teatro comercial, el cinematógrafo y la novedad del momento: la televisión y sus teledramas.

Por su parte, el Estado creó en 1953 la Sección de Teatro Nacional y Escolar, luego en 1957 entró en vigor una nueva normativa que derogaba las anteriores,

[160] MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…*, p. 27.
[161] Además de Sebastián Salazar Bondy, obras de Juan Rivera Saavedra, Rafael del Carpio, Grégor Díaz, José Schultz, Estela Luna y Julio Ramón Ribeyro.
[162] RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Estudiar a historia de nuestro teatro", *El Consueta*, 2012.

estableciendo al Teatro Nacional del Perú como el único organismo encargado de la actividad teatral de competencia del Estado, con carácter autónomo en lo técnico administrativo y dependiente del Ministerio de Educación Pública.[163] Estaba regido por el Consejo Nacional de Teatro que funcionaba como un cuerpo de consulta y también de vigilancia de las actividades teatrales, de radioteatro y teleteatro.[164] En 1958, como local principal del Teatro Nacional del Perú, se inauguró el Teatro La Cabaña. En cuanto a la actividad universitaria, en 1961 se fundó la compañía de la Pontificia Universidad Católica de Perú y en 1963 su propia escuela teatral.

Como fue común al resto del continente, en los sesenta y setenta, la fiebre revolucionaria estimuló la formación de diversos grupos tanto de jóvenes universitarios como de los profesionales egresados de las escuelas superiores de arte para hacer un teatro conscientemente político y disidente. También como en el resto del continente, esta corriente sería incomprensible en Perú sin la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht. Uno de los primeros en introducir sus teorías teatrales fue el dramaturgo Sebastián Salazar Bondy, quien tras un viaje a Cuba regresó con diversos materiales de Brecht que distribuyó entre el gremio, y en 1963 comenzaron a popularizarse sus puestas en escena: Reinaldo d'Amore dirige *Terror y miserias del Tercer Reich* y Ernesto Ráez con el grupo Histrión *Los fusiles de la madre Carrer*.[165] Por su parte, la escritora Sara Joffré, tras sus viajes a Europa y la Habana, también se adhiere a la fascinación que produce el dramaturgo y teórico en Latinoamérica, tanto que sus conocidos comienzan a llamarla "la otra viuda de Brecht";[166] con su grupo Homero Teatro de Grillos montó *La persona buena de Se Chuan* y *La excepción y la regla*. Además, como parte del ambiente teatral de esos momentos, los grupos independientes y los universitarios establecieron lazos con

[163] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro*, p. 101.

[164] Dicho Consejo "estaba presidido por el ministro de Educación pública o su representante, e integrado por el rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un delegado de la Academia Peruana de la Lengua, dos personas vinculadas a la actividad teatral, designadas para un año por el Gobierno, y el director del Teatro Nacional del Perú, quien actuaba como secretario general del cuerpo." Ver en HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro,* p. 101.

[165] MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…*, p. 149.

[166] Sara Joffré organizó en 1971 el primer encuentro sobre el teatro de Brecht en Perú, lo que motivó a que le fuera adjudicado por sus amigos dicho sobrenombre. Ver en: MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…*, p. 68.

dramaturgos, directores y grupos latinoamericanos, organizando giras y visitas recíprocas (a veces con apoyo oficial, otras con limitaciones presupuestales). Entre los intercambios artísticos, trasciende la llegada en 1966 de Atahualpa del Cioppo, ya entonces prestigioso director en El Galpón para dirigir *La ópera de dos centavos* de Brecht en la Escuela de Arte dramático, y quien regresó tres años después para montar *Ubú Rey* de Alfred Jarry.

La influencia del teatro épico y documental tuvo su clímax con el montaje dirigido por Sergio Arrau para el grupo Histrión en 1968: *Persecución y Asesinato de Jean Paul Marat* de Peter Weiss; la trama, que se desarrolla en un manicomio, finalizaba en esta puesta con el escape de los pacientes que literalmente saltaban a la platea y se mezclaban con los desprevenidos espectadores que en un acto muy propio del *happening* no sabían si quienes les gritaban y tocaban eran actores o esquizofrénicos. No sólo la vivencia provocada en el público, sino la calidad del montaje le valió la consideración del mejor espectáculo realizado en Perú.[167]

Aunque no con el entusiasmo que los dramaturgos extranjeros generaban, también se realizaron algunas puestas en escena de autores nacionales. Esto fue favorecido por una iniciativa del Teatro de la Universidad de San Marcos que lanzó en 1966 dos concursos, el Nacional de Monólogos y el Nacional de Obras teatrales en un Acto, iniciativas realizadas con donaciones privadas que se sumaron a la oficial del Concurso Nacional de Teatro. Gracias a estos incentivos se formaron en esa década los grupos experimentales La Máscara y Grupo Moderno, así como el Teatro Felipe Pardo y Aliaga, enfocado en el montaje de obras de la historia del teatro peruano.[168]

Pese a la continua inestabilidad política del país, las iniciativas oficiales de los disímiles proyectos buscaban atender la larga tradición teatral de Perú (aunque las acciones se concentraban más que nada en la capital), en esos intentos fue creada en 1962 la Comisión Nacional de Cultura que entre sus comisiones técnicas integró a la de Teatro. En 1965 se decretó una Ley de Fomento Cultural que dispuso

[167] BEDOLLA PETROVICH, Roberto Aníbal, "Histrión y Marat Sade", *Entre tachos y bastidores*.
[168] MEDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*, p. 61.

la creación del Sistema Nacional de Fomento de la Cultura, integrante de todo el sector cultural (entre este, las casas de cultura departamentales).[169] Pese a la iniciativa, los recursos eran insuficientes y se destinaban principalmente a los concursos, a la escuela de formación teatral y las compañías oficiales, para los grupos resultaron casi nulos. Por este motivo y otros de carácter artístico, algunos críticos y el director del grupo Cuatrotablas, Mario Delgado, consideran al teatro de esos tiempos como un "teatro fotocopia", porque a pesar de que existía un interés por tendencias de vanguardia y dramaturgos contemporáneos, los referentes estéticos de los grupos eran europeos y norteamericanos, y aunque no se trataba de ningún modo de un teatro frívolo como el comercial, los directores y los grupos de Teatro de Arte buscaban puestas en escena atractivas y que generaran los ingresos en taquilla que el Estado no estaba interesado en subvencionar.[170] Hay que considerar sin embargo que también hubo excepciones e interés por llevar (con muchos esfuerzos) obras a territorios alejados de Lima como lo hicieron los grupos Histrión y Homero Teatro de Grillos; este último creó incluso una editorial propia para difundir dramaturgia infantil en el territorio y años más tarde impulsaría la Muestra de Teatro Peruano, también de forma independiente.

El icónico año de 1968 llegó acompañado de una dictadura militar reformista encabezada por Juan Velasco Alvarado, para entonces el panorama del teatro nacional, como hemos visto, se encontraba dividido en dos vertientes, la de las compañías comerciales que presentaban un teatro ligero, y los grupos de Teatro de Arte, que en el contexto descrito comenzaban a mostrar limitaciones en la intervención social y el debate que demandaba el país, y también en la conformación de un teatro con mayor arraigo peruano.[171] Según Domingo Piga:

> El teatro necesitaba mostrar en el escenario al hombre peruano en busca de su identidad y es esto lo que hacen los grupos por caminos variados con tácticas diferentes, pero con una común estrategia: compromiso social y

[169] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro,* pp. 102-103.
[170] El tema lo desarrolla ampliamente en su tesis doctoral MEDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo*…, pp. 53-63.
[171] RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Breve historia del teatro peruano 4", *El Consueta*, 2008.

> orientación en busca de su identidad. Por esto para ellos resultan paradigmáticos José María Arguedas y César Vallejo, el novelista y el poeta, los que más profundamente llegaron a la esencia peruana. Esta dramaturgia es el rostro del nuevo teatro Peruano.[172]

La década de los setenta dio inicio con esta inspiración y con la formación de nuevos grupos. Y es que, entre 1968 y 1975, Perú vivió un momento muy particular de su historia conocido como "Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada", el periodo de Velasco Alvarado que atacó al poder oligárquico e impulsó un proyecto nacionalista e integracionista de las clases populares como hasta entonces no se había visto. También impulsó la industrialización, la expropiación petrolera, la alfabetización y realizó una gran reforma agraria aunque, paradójicamente, se caracterizó por el autoritarismo y el ejercicio del poder de forma muy vertical.[173] Para algunos historiadores el periodo es definido como el de un gobierno militar socialista, tema discutido por otros que lo consideran más bien como un intento de revolución desde arriba para evitar que ocurriera una proveniente de abajo; considerando que en el periodo anterior de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968), la formación de guerrillas tenían ya agitado al país. Con Velasco Alvarado, el ámbito cultural experimentó importantes cambios:

> En estos años, el Estado legitimó al quechua como la otra lengua oficial; reivindicó ciertos elementos del pasado indígena (como la figura de Túpac Amaru); se llenó de una simbología que recogía esa parte de la historia que en el discurso pre-velasquista sólo eran tomados como parte del folklore; además que otorgó cierta dignidad a los sectores excluidos a quienes hizo sentir parte de una colectividad nacional.[174]

Este espíritu de reivindicación social y cultural, pero también las contradicciones que entrañaba el poder autoritario, fue el que interesó a diversos colectivos artísticos que emergieron en los setenta. Fueron los años en los que el

---

[172] PIGA, Domingo, "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80", *Latin American Theatre Review*, Vol. 25, Núm. 2, p. 137.
[173] GONZALES, Osmar, "El Estado peruano durante el siglo XX…", pp. 626-627.
[174] GONZALES, Osmar, "El Estado peruano durante el siglo XX…", p. 627.

brasileño Augusto Boal llegó al país para apoyar la campaña de alfabetización a través del teatro en las zonas rurales. El impulso nacionalista había movilizado a la población a favor del cambio social y los nuevos grupos culturales, refiere Alberto Mego, "se esfuerzan por realizar obras que reflejen las contradicciones sociales y la perspectiva política del Perú, desde sus diferentes estilos artísticos, dadas las condiciones de precariedad que los caracterizan".[175] Entro ellos, estaban dos que se convertirían a la postre en la principal cara del nuevo teatro peruano: Cuatrotablas y Yuyachkani.

3.5.2 Yuyachkani, origen y primeros tiempos

El origen del grupo es indisociable de las problemáticas sociales y políticas del Perú. Desde muy jóvenes, sus fundadores habían formado parte de un grupo estudiantil que inició en las aulas de secundaria llamado Yego-Teatro comprometido, cuyo nombre, fiel a la 'onda' sesentera nació como una conjunción de las expresiones ye-ye go-go. Aunque la experiencia fue enriquecedora, crecer y enfrentarse con la realidad fuera del ámbito escolar, los condujo hacia nuevos rumbos.[176] Algunos integrantes, separándose de Yego, iniciaron la publicación de un boletín sobre la misión del teatro como parte de las luchas populares, a ese boletín lo nombraron Yuyachkani que en quechua significa "estoy pensando", "estoy recordando". Aunque en ese momento no se habían planteado realizar algún montaje escénico, la gente comenzó a identificarlos como "los del Yuyachkani", nombre que desde ese 1971 y en adelante se quedó para su grupo.[177]

La agrupación se integró en principio por Miguel Rubio, sociólogo de formación y quien asumió más tarde el papel de director escénico; también por actores y actrices, entre ellas Teresa y Rebeca Ralli. Cuatro años más tarde se sumó Augusto Casafranca y un poco después Julián Vargas y las hermanas Ana y Débora Correa. Juntos conformaron el núcleo estable y permanente de Yuyachkani, al que concibieron no como grupo de teatro sino como "teatro de grupo",

[175] MEGO, Alberto, "Cien años de teatro en el Perú", p. 42.
[176] MEDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo…,* p. 202.
[177] ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca", *Latin American Theatre Review*, Vol. 28, Núm. 1, p. 160.

remarcando el sentido de la horizontalidad y de la asunción plena del trabajo escénico de forma colectiva, tanto en lo creativo como organizativo.

"En la primera etapa del trabajo de Yuyachkani nos planteamos lo que no queríamos hacer. No queríamos hacer un teatro tradicional ni un teatro que se divorciara de la realidad. Yuyachkani empieza con un teatro que debía reflejar lo que pasaba en el Perú en la década de los setenta".[178] Con esta premisa crearon su primera obra en 1972 con un perfil militante: *Puño de cobre* que trataba sobre la lucha de los mineros del centro del país. Esta obra (y las futuras), fue de creación colectiva y a la manera en que venía haciéndolo el movimiento teatral encabezando en Latinoamérica por gente como Enrique Buenaventura o Santiago García de Colombia y María Escudero de Argentina, entre otros. En palabras de Ana Correa:

> El grupo inicia un trabajo acompañando la huelga minera de la Cerro de Pasco Corporation en esa época, y las actrices van al Parlamento con las mujeres que han venido en caminatas de sacrificio. Los hombres van a las cárceles a buscar a los dirigentes para hacer una investigación sobre el tema y se monta la primera obra del grupo que es Puño de cobre (1972). Es una obra con técnicas modernas de actuación en el sentido de que un actor representa a varios personajes. Con la puesta en escena de esa obra empezamos a recorrer los centros mineros. Esto es el origen de algo muy importante para el grupo, porque significa confrontar nuestro trabajo con un nuevo público que buscamos, no que llega a nosotros. De esta manera entramos en contacto con ese nuevo espectador.[179]

Para este momento, y también contagiados por el espíritu de transformación social y fiebre revolucionaria, se fueron formando nuevos grupos, entre ellos destaca Cuatrotablas, dirigido por Mario Delgado. Incluso al teatro oficial lo alcanzó el impulso de vinculación con los sectores marginados que se visibilizó con la creación 1971 de la compañía de Teatro Nacional Popular, dirigida por Alonso Alegría. Dicha compañía fue parte de la nueva institución cultural que por primera

[178] ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú…", p. 160.
[179] ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú…", p. 160.

vez tuvo un carácter descentralizado del sector educativo, con autonomía técnica, económica y administrativa, cuyo objetivo era proponer y ejecutar la política cultural del Estado: El Instituto Nacional de Cultura (1971).[180]

El gobierno de Juan Velasco Alvarado colapsó en 1975 tras una progresiva crisis económica, política y social en medio de una gran impopularidad por las acciones represivas contra la población, así como de un creciente proceso de confrontación entre distintas facciones oligárquicas y políticas.[181] La situación comenzó a complicarse para la realización de actividades culturales, sobre todo las de carácter popular que habían sido tan apoyadas dentro de las estrategias del proyecto velasquista. Hay que destacar que desde un año antes de la caída de Velasco, cuando ya la situación política era inestable y la crítica salud del presidente lo tenía prácticamente alejado del mando, surgió una iniciativa independiente para visibilizar al teatro no oficial: la Muestra Nacional de Teatro Peruano, organizada por Sara Joffré en 1974. En esa ocasión se llevó a cabo en el foro de Homero Teatro de Grillos y contó con la participación de seis grupos.[182] En sus primeras cinco ediciones la Muestra fue irregular en su impacto y en la convocatoria de grupos, pero en la década siguiente, se convertiría en un verdadero sistema alternativo de política cultural que se irradió a todas las regiones del país y del que, como veremos más adelante, derivó un movimiento para organizar a los grupos independientes.

Volviendo a Yuyachkani, en 1975 llevaron a escena una adaptación de *La madre* de Brecht.[183] Fueron años de permanente contacto con pueblos campesinos y barrios obreros en los que vivenciaron sus problemáticas, pero no solo eso, ya que si bien estaban forjando un vínculo importante con ese público popular, tomaron conciencia de que hasta ese momento habían pasado por alto su legado: la cultura

[180] HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro*, p. 103.
[181] Desde un año atrás, Velasco Alvarado se había apartado del mando a causa de problemas de salud, dejando de manera temporal al frente del gobierno al general Morales Bermúdez, ministro de Guerra y Comandante General del Ejército, y que al momento de mayor tensión terminó perpetrando un golpe para remplazar definitivamente al gobierno de Velasco.
[182] RIBOTTY, Carlos "Las Muestras y el movimiento de Teatro Independiente del Perú (1)", *YAWAR*.
[183] La página oficial del grupo refiere que el montaje es de 1975, pero en la entrevista realizada a Ana Correa por Lady Rojas Trempe y publicada en *Latin American Theatre Review* de 1994, ella señala que el montaje fue de 1974.

andina. “Cuenta Miguel Rubio que en una comunidad campesina presentaron un espectáculo provistos sólo de blu jeans y sueter (a usanza del método Coringa) y que al final los campesinos lamentaron que hubiesen olvidado su vestuario”.[184] Comenzaron a reflexionar sobre la riqueza cultural del pueblo con el que querían dialogar, la cual se expresaba en la lengua, las fiestas, los ritos, las danzas, la tradición milenaria de las máscaras y en todo el imaginario andino. Sobre el viraje en la forma de asumir su trabajo escénico, relata Miguel Rubio:

> La primera década, de los setenta a los ochenta, era la época del romanticismo revolucionario, era la época del puño cerrado, era la época de un grupo que creíamos que teníamos la película completa y que esa política completa, de cómo iba a continuar la política, nos llevaría hacia un destino feliz, y obviamente cuando se da la crisis de los grandes relatos, de los paradigmas sociales y políticos, eso también se cuestiona y entra un proceso, un cambio de paradigma, pero al mismo tiempo en esos primeros años los viajes de Yuyachkani al interior del país fueron muy importantes porque nos ayudaron a pensar no solamente en ese cuerpo de puño cerrado, que correspondía claro, si nosotros estábamos sobre ideologizados y pensábamos que teníamos una claridad política, obviamente eso se reflejaba también en el cuerpo, el puño cerrado; nuestras referencias eran las óperas modelo revolucionarias impuestas por la mujer de Mao Tse Tung, los afiches que venían de la Unión Soviética, eso cuerpo heroico, duro, presente, cerrado, era lo que nos estimulaba […] Pero el viajar ha sido muy importante porque era reconocer teatralidades no reconocidas. Primero fascinados por la máscara, por el vestido, por la música, por llegar a un pueblo y no era suficiente decir “hoy presentación de Yuyachkani”, no venía nadie ¿no? sino que la obra tenía que empezar y para que la obra empiece, estos actores que llegaban como cómicos ambulantes, como actores populares tenían que dar alguna señal también festiva y entonces ahí aprendimos y empezamos a preguntarnos si los instrumentos musicales y el aprendizaje de danzas no

[184] SOBERÓN, Santiago, “Treinta años de Yuyachkani”, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, p. 18.

sería también un camino-puente para ese diálogo con ese nuevo espectador que íbamos a buscar con las obras que teníamos. Y eso fue muy importante porque descubrimos un cuerpo festivo, un cuerpo carnavalesco, un cuerpo enmascarado y, sobre todo, porque cambiamos nuestra noción de actor.[185]

Así iniciaron su proceso de indagación a fondo alrededor de estas fuentes y su simbología, las que en adelante delinearían la estética propia del grupo. Particularmente, la tradición milenaria de las máscaras ocupó un lugar central, y es que, a decir de Rubio, la máscara es el artefacto cultural por excelencia que permite pensar desde cuándo se hace teatro en el Perú. "La teatralidad existe antes que el teatro. Pensar el teatro en términos de teatralidad nos permite ver que hay una serie de ceremonias, ritos, actos de agradecimiento comunitario donde está presente la representación, lo simbólico, la narrativa, la oralidad, y la máscara encarna todo eso".[186] Incluso el grupo creó la "sala de máscaras", un espacio físico dentro de su casa para la reflexión, creación y manejo de máscaras de distintas técnicas y regiones. Al igual que La Candelaria, aprendieron de la experiencia del maestro francés conocedor de máscaras orientales Jean Marie Binoche. También de Edmundo Torres y su saber sobre las de La Comedia del Arte; conocimiento que se conjugó con los de Edwin Loza Huarachi, Silvia Chávez y del Gustavo Boada.[187]

A la par de estas búsquedas, montaron en 1978 su tercera obra, *Allpa Rayku*, que trataba sobre la ocupación campesina de tierras en Andahuaylas ocurrida tras la reforma agraria velasquista. Hay que tener en cuenta que la indagación e incorporación de elementos andinos a la manera en que comenzó a realizarlo el grupo, supuso para el teatro peruano si bien no una novedad, si una forma inusual de asunción. Históricamente, las culturas indígenas y campesinas habían sido tratadas en los espectáculos como legado del pasado y a manera de atractivo folclórico -en el mejor de los casos-, pero en otros, y tratándose de un país centralista donde dominaban las ideas racistas "[…] el hombre andino era

[185] Conferencia Magistral: Crear en grupo Yuyachkani, *FITU XXVI*, 22 de febrero de 2019.
[186] PLANAS, Enrique, ¿Por qué la máscara es tan importante en las danzas y teatro del Perú? Una entrevista con Miguel Rubio de Yuyachkani, *El Comercio, Arte Noticias*, 12 de marzo 2021.
[187] BATALLA, Carlos, "Un teatro de la esperanza", *desco,* p. 3.

presentado como un tonto o un ladino. Las imágenes distorsionadas del campesinado peruano eran constantes en los espectáculos, donde no sólo se denigraba una raza sino también una herencia cultural".[188] En este sentido, el trabajo escénico de Yuyachkani constituyó una diferencia no nada más en el plano estético, sino en el ético. Claro está que en la historia del teatro peruano hubo escritores que se inspiraron en el legado cultural de su país (como Vallejo o Arguedas, entre otros), así como directores y agrupaciones, pero la diferencia con estos últimos es que su exploración quedó acotada para una o algunas puestas en escena, no a la construcción de un estilo y de un diálogo con esas expresiones culturales y con sus portadores. Miguel Rubio precisa:

> Desde ese momento nosotros pensamos que en términos del Perú no podemos pensar que actor solamente es alguien que dice un texto, alguien que se entrena para estar sobre un escenario diciendo un texto, sino que hay otras memorias no reconocidas, hay otras escrituras que están en el cuerpo del actor danzante y que esas escrituras también son parte de una cultura negada, de una cultura desconocida y de una producción artística y cultural condenada a ser llamada folclor. Y entonces como el folclor es "un arte menor", eso no existe. Ahí hemos encontrado maravillas de memorias, de cuerpos, que primero, debo confesar, que fue un uso casi utilitario, es decir, hay que aprender las danza, usarlas como el entrenamiento, pero posteriormente nos encontramos con la cosmovisión que está detrás de eso, entender de que sin espiritualidad esas danzas no son posible, encontrar que la cultura andina se mueve por un eje que es el *ayni,* que es un práctica de reciprocidad y que esa relación es lo que permite que haya un vínculo espiritual con todo lo que está vivo […] Desde esa noción yo no puedo pensar simplemente en el lado espectacular, no puedo pensar de que la cultura tradicional andina me da espectáculo, yo tengo que ver de manera integral ese complemento fundamental que es el complemento espiritual […].[189]

[188] MEGO, Alberto, "Cien años de Teatro…", p. 41.
[189] Conferencia Magistral: Crear en grupo Yuyachkani, *FITU XXVI*, 22 de febrero de 2019.

Si bien el acercamiento con este bagaje cultural marcó un nuevo camino para el grupo, en 1978 vivieron una experiencia que constituiría un punto de inflexión. Ese año se llevó a cabo en Ayacucho el *Tercer Encuentro Internacional de Teatro de Grupo* con auspicio de la UNESCO y organizado por Mario Delgado de Cuatrotablas. Delgado, formado en Colombia y conocedor del movimiento del Nuevo Teatro, había asistido a finales de los años sesenta al Festival Universitario de Manizales donde se encontró con Jerzy Grotowski (que acudió como jurado). La experiencia lo marcaría en adelante, de tal suerte que se trasladó a Europa para conocer de cerca el trabajo del maestro polaco. Recordemos que desde los sesenta los lenguajes teatrales habían vivido una revolución para centrarse en el arte del actor. De esas nuevas formas abrevó Mario Delgado tras también conocer a Eugenio Barba y al Odin Teatret. Dos años antes había viajado con su grupo a Belgrado para asistir al Encuentro Internacional de Investigación Teatral organizado por Barba y donde se dio a conocer el manifiesto del Tercer Teatro, que como vimos en el capítulo anterior, planteaba la necesidad de generar una red de grupos no pertenecientes a los circuitos teatrales tradicionales y hegemónicos. Delgado comenzó a dialogar con esas ideas y propuso que el siguiente encuentro se realizara en Latinoamérica. "Ayacucho surge así en el mapa teatral como territorio donde la realización del Encuentro va a fundar un mito".[190] No se elige a Lima como sede, sino a un lugar representativo para el intercambio de culturas. A partir de entonces, el Encuentro se realizaría en el mismo sitio cada diez años:

> Resulta ser un mito, pues se impulsa por medio de una necesidad fundacional, la de señalar en la historia algo anterior a ella, es decir, la existencia y la práctica teatral en Latinoamérica, celebrándola en su territorio y en un lugar que no había albergado aún el teatro, es decir, el Teatro Occidental, pero sí, desde su génesis, había sido espacio para sus ritos y para la performance política de sujetos que allí inscribieron su historia y la historia del Perú.[191]

[190] PEREIRA DE SOUZA, Carla Dameane, "Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho y el Odin Teatret: orígenes, diálogos y perspectivas", *Telóndefondo*, Núm. 17, p. 92.
[191] PEREIRA DE SOUZA, Carla Dameane, "Encuentro Internacional de Teatro…", p. 92.

Al encuentro llegaron grupos de distintos puntos de Latinoamérica y del mundo (los que por cierto vivieron de cerca el ambiente inseguro de la región).[192] Varios de los colectivos ya habían establecido relación desde tiempo atrás con el planteamiento barbiano, la Antropología Teatral y las técnicas orientales. Pero para algunos peruanos, entre ellos los "yuyas", ese evento significó el descubrimiento en pleno de una nueva teatralidad. En palabras de Miguel Rubio:

> Pienso que «Ayacucho 78» fue un momento muy importante en la historia del teatro moderno peruano. Permitió crear puentes entre grupos que no se conocían. Creo que eso abrió mucho horizonte a varios grupos […] fue una fuente importantísima para «Yuyachkani»: la gente que conoció, los maestros que encontró, lo que pasó después, fue un momento decisivo para mí y para el grupo. Fue el instante en que optamos por ser profesionales del teatro, porque hasta entonces éramos un grupo prácticamente político que usaba el teatro como una manera de educación política. Después del 78 nos planteamos el teatro como oficio.[193]

Un nuevo lenguaje expresivo se fue fraguando, y tras la experiencia, una segunda etapa dio comienzo para Yuyachkani, la cual se consolidó en la década de 1980; etapa que además de sustentarse en las raíces andinas, buscó ahora una formación y actitud netamente teatral. Y no es que el grupo perdiera la vocación política y popular de su teatro, sino que el trabajo del actor y los aspectos artísticos y técnicos se volvieron fundamentales. De hecho, su primer montaje de la década fue *Los hijos de Sandino* (1981) que trataba sobre la victoria del Frente Sandinista

[192] "Este acontecimiento teatral coincidió con el inicio de importantes revueltas populares, una huelga general, acciones violentas e inestabilidad política. Durante el tiempo que duró el encuentro, también se conmemoraba la batalla de Ayacucho, que se identifica con la lucha por la liberación del gobierno colonial español. Los ánimos estaban crispados. Según Mario Delgado, en ese momento "el gobierno no garantizaba la vida de nadie". En un intento de protección por parte del ejército, el encuentro se llevó a cabo en un lugar a dos kilómetros de Ayacucho. Los llamados "gringos gigantes", cada vez que salían a la calle a hacer teatro eran metidos en la comisaría, hasta que, directamente, fueron a hacer teatro a la comisaría. A partir de entonces, dejaron de ser elementos sospechosos y comenzaron a hacer sus representaciones por toda la zona, uniéndose a las comparsas de carnaval de Ayacucho que, el último día del evento, llegaron al lugar del encuentro para saludar a sus participantes". En: MEDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo…*, pp. 197-198.

[193] BATALLA, Carlos, "Un teatro de la esperanza", p. 2.

y que resultó de un viaje a Nicaragua donde dos años antes habían estado para conocer de cerca la revolución.[194]

Sobre la forma en la que el grupo había funcionado en sus primeros tiempos, Ana Correa refiere, "todo mundo trabajaba durante el día y, a partir de las cinco a las diez de la noche, podíamos juntarnos para el teatro".[195] A partir de 1982 esa dinámica cambió y el grupo logró dedicarse a él de tiempo completo, lo que supuso su profesionalización, "entonces decidimos ser los mejores actores" dice Correa. Empezaron a entrenar su cuerpo y su voz a través de danzas andinas, técnicas orientales y occidentales. También a integrar la música como un elemento dramático fundamental (cada uno de ellos toca entre cinco y seis instrumentos), así como a realizar encuentros formativos con maestros y artistas externos. Para esa profesionalización también fue importante contar con un espacio propio que lograron adquirir tras realizar una gira a Europa a inicios de la década. "Regresamos con un dinero que nunca imaginamos que podríamos tener, decidimos comprar una casa en vez de repartirnos el dinero e irnos a las playas de Acapulco, decidimos comprar una casa y en esa casa construir un espacio".[196]

Para ese momento habían desarrollado la noción del actor múltiple (que pudiera tocar instrumentos, bailar, hacer acrobacia o trabajar con máscaras), a decir de Augusto Casafranca, "un actor que se pudiera salvar por él solo, no por las luces ni por el telón, sino por él mismo y su voz",[197] y que pusieron en juego en su siguiente montaje, *Los músicos ambulantes*, estrenado en 1983 y el cual se convirtió en uno de sus mayores éxitos. La obra está inspirada en el cuento infantil *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm y en *Los saltimbanquis* de Luis Enríquez y Sergio Bardotti. Trata de cuatro animales-músicos que representan a las cuatro regiones peruanas (un burro de la sierra, un perro de la costa, una gallina afroperuana y una gata de la selva), los cuales dejan a sus patrones y en el camino a la capital se van encontrado unos a otros y deciden formar un conjunto musical, con todas las

[194] SOBERÓN, Santiago, "Treinta años de Yuyachkani", *Utopías de la proximidad…*, p. 18.
[195] ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú…", p. 161.
[196] "Apuntes sobre Yuyachkani. Miguel Rubio en conversación con Andalucía y Simón Franco", Colegio de Literatura Dramática y Teatro-Centro Universitario de Teatro, UNAM.
[197] ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú…", p. 163.

dificultades que entraña el ser de distintas partes. La obra plantea, a decir de Santiago Soberón, la unidad de las distintas formas de lo nacional (andino, criollo, selvático) para construir la utopía de un nuevo país. Esto ocurrió en el contexto de la nueva situación política en la que tras las elecciones democráticas de 1980 se volvió a colocar en la agenda política la discusión sobre el tema de la identidad nacional, lo pluricultural y heterogéneo.[198]

El complejo sincretismo cultural, las diferencias y semejanzas se representan en *Los músicos ambulantes* de manera gozosa, por lo que se aleja del típico abordaje que subraya lo trágico acontecido en las regiones, poniendo más bien de relieve su espíritu festivo. Con esta obra, el grupo consolidó además su proyección internacional (aunque desde 1979 venían realizando presentaciones en el extranjero).[199] En 1984 presentaron *Los Músicos ambulantes* en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia; el Festival Internacional de Teatro de Córdoba, Argentina; y realizaron una gira por Uruguay y otra por Chile. En 1986 asistieron al Festival Latino de Nueva York; Primer Festival Iberoamericano de Cádiz; nuevamente al Festival Internacional de Manizales y realizaron una gira por Alemania. En 1989 fueron al Festival de Londrina de Brasil y al Festival de Teatro Latinoamericano en Italia.[200] Esta obra permanecería por décadas, e incluso hasta la actualidad, en su repertorio.

3.5.3 La época del conflicto armado interno

Las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú pueden considerarse como las más violentas de su historia moderna. A ese periodo se le conoce oficialmente como "conflicto armado interno", ocasionado por las sangrientas acciones de Sendero Luminoso en contra de la población rural y urbana, así como por el contraataque de

[198] SOBERÓN, Santiago, "Treinta años de Yuyachkani", *Utopías de la proximidad…,* p. 19.
[199] De acuerdo a la página oficial del grupo, en 1979-1980 se presentaron en Estados Unidos, Nicaragua, Panamá, Guatemala y México. En 1982 viajaron a Alemania, Francia, Dinamarca y Holanda; y en 1983, realizaron una gira por La Habana, Cuba.
[200] Página oficial de Yuyachkani. Recuperado de: http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf

las fuerzas armadas y grupos paramilitares que también golpeó brutalmente a la población civil.

Si bien Sendero Luminoso comenzó a formarse desde los años setenta con miras a derrocar al Estado peruano y construir una "República Popular de Nueva Democracia", visibilizó su existencia en 1980 con su primer ataque perpetuado en Ayacucho en vísperas de las elecciones nacionales que se esperaba pondrían fin a la dictadura de los últimos años.[201] Adepto a la doctrina maoísta y con un fuerte culto a la personalidad de su líder, Abimael García, Sendero Luminoso eligió como forma de lucha la "guerra de guerrillas", consistente en destruir cualquier institución y estructura de mando en los poblados rurales y generar vacíos de poder, para desde el campo, como escenario de guerra, cercar lentamente a las zonas urbanas. Diversas comunidades campesinas abrazaron la presencia de Sendero porque representaba la liberación de caciques o ladrones de ganado, entre otros. Sin embargo, este grupo se convirtió en la fuerza dominante que en la realidad no produjo un cambio en la reorganización de las relaciones internas de dichas comunidades.[202] Entre organizaciones populares, intelectuales y artistas también hubo apoyo para Sendero Luminoso, por ejemplo, existió una fuerte vertiente de reivindicación del campesinado impulsada por el dramaturgo Víctor Zavala quien en los años ochenta se integró de lleno a Sendero y fue uno de sus importantes líderes y que incluso en la cárcel, tras haber sido aprehendido y condenado a cadena perpetua, continuó haciendo teatro con los reclusos para promover la ideología del grupo guerrillero, como lo había hecho antes en diversas comunidades. Desde finales de los años sesenta, Zavala había realizado una prolífica producción dramática que condensó en un volumen llamado *Teatro Campesino*. Luego en 1970

[201] Tras casi cinco años de dictadura, "el gobierno militar de Morales Bermúdez, ante las masas caudalosas que repudiaban su régimen, es conminado a convocar una asamblea constituyente, a la que son llamadas todas las organizaciones sociales y políticas. Todo el mundo asiste, todos los representantes de la derecha, todos los representantes de la izquierda. Una pequeña fracción del Partido Comunista rechaza tal convocatoria, y poco después de la asunción del mando del nuevo presidente Belaunde Terry, declara la guerra al Estado. Según la comisión de la verdad y la reconciliación (CVR), en 1980 se inicia en tierras de Ayacucho la más grande confrontación social de toda la historia del Perú". En: MEGO, Alberto, "Cien años de Teatro…", p. 42.

[202] VALENZUELA MARROQUÍN, Manuel Luis, "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales", *Alteridades*, Vol. 21, Núm. 41, p. 10.

fundó en la Universidad de San Marcos un grupo al que le dio el mismo nombre y que tuvo vida por seis años, temporalidad en que dar voz y reivindicar a ese grupo social cobró importancia para distintos grupos de teatro peruanos.[203] Si bien Yuyachkani ha hecho hincapié en aclarar que nunca simpatizó con Sendero Luminoso e incluso que sufrió amenazas por parte de esa organización, fue de las agrupaciones que como Zavala, se interesaron en abordar desde la escena temáticas indígenas y campesinas que hasta entonces habían estado más bien presentes sólo en la literatura, pero que para ellos era importante hacer más visibles en la escena, línea que el caso de Yuyachkani se mantendría, aunque con un lenguaje estético cada vez más depurado, en sus sucesivos trabajos, lo que desde luego no los vincula de ningún modo con Sendero Luminoso.

Con el paso del tiempo, el apoyo de simpatizantes, militantes, intelectuales, sociólogos, antropólogos, artistas, etcétera, se dividió en la medida que aumentó el desconcierto y el grado de violencia de Sendero; sobre todo a partir de 1983 en que comenzaron las masacres en comunidades campesinas. Cada vez más radicales, la ocupación de pueblos, ejecuciones, violaciones y actos terroristas aumentaron, principalmente tras la llegada al poder del aprista Alan García en 1985, a quien el ala más reaccionaria del gobierno lo alentó a adoptar la represión indiscriminada como arma principal para frenar la guerra, "La vieja política de arrasarlo todo, incendiarlo todo se impone".[204] Las fuerzas armadas iniciaron así una guerra frontal contra Sendero, pero también una guerra sucia contra todo aquel considerado sospechoso. A diferencia del resto de las guerrillas latinoamericanas, Sendero Luminoso no se uniformaba, ellos se mezclaban entre la población de las comunidades ocupadas, de tal suerte que las propias fuerzas armadas admiten que "por confusión" torturaron, ejecutaron y desaparecieron a gran cantidad de gente sin

[203] Víctor Zavala nació en la comunidad indígena de Huamantanga, posteriormente se tituló como actor en el Instituto Nacional de Arte Dramático. El grupo Teatro Campesino tuvo vida hasta 1976, año en que Zavala se trasladó a Cuzco y donde fundó el grupo "Teatro Popular" y luego "Escena Contemporánea", lo cuales trabajaron en la misma línea popular y política. Sería en los años ochenta cuando se vinculó de lleno a Sendero Luminoso, organización en la que continuó desarrollando su teatro con fines ideológicos. Ver en: GALLARDO-SABORIDO, Emilio J., "Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala", Vol. 43, Núm. 1, pp. 97-111.

[204] MEGO, Alberto, "Cien años de Teatro…", p. 43.

saber de quién se trababa. Según el informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (creada en el año 2001), el número de personas asesinadas en el periodo del conflicto fue de 69,280 de las cuales 31,331 fueron responsabilidad de Sendero Luminoso y 20,458 del Estado. Aunque un nuevo análisis de los datos publicado en 2019 por Silvio Rendón habla de 48 mil víctimas, donde el 31.4% serían atribuibles a Sendero y un porcentaje mayor, del 42.7% al Estado.[205]

Pese a la complejidad, durante todo ese largo periodo Yuyachkani no dejó de hacer teatro. En 1985 llevaron a escena *Encuentro de zorros*, inspirada en una novela de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Montaje que resultó ser uno de los más importantes en el país en la década de los 80 y que aborda la llegada de un migrante serrano a la ciudad y su astucia para sobrevivir.[206] El grupo buscó recrear en su puesta la compleja relación campo-ciudad "en que la utopía de una nueva nacionalidad e identidad se enmarcan en un contexto de profunda crisis, agravada por la violencia de los grupos armados que vuelve endeble el tejido social del país".[207] Ese mismo año montaron *Baladas del bien-estar* con cuentos y poemas de Bertolt Brecht. En 1988 se mudaron a la casa que se convirtió en su sede definitiva en la calle Tacna 363 en el barrio de Magdalena del Mar, donde además de acondicionar dos salas de exposiciones y la "sala de máscaras", iniciaron la edificación de un foro para 160 espectadores.

Después del montaje sobre los poemas de Brecht, pasaron cuatro años para que estrenaran un nuevo trabajo. El silencio se debió a la introspección e impacto que la agudización de la violencia del país produjo en ellos. "Sentíamos que nuestra herramienta, el teatro, se había quedado inmovilizada frente a la violencia impune que veíamos sucederse a sí misma cotidianamente. Nada de lo que podíamos hacer en el escenario parecía suficiente".[208] Los viajes al interior del país quedaron restringidos, por lo que tuvieron que centrar su actividad en su sala de Lima. Intentar

[205] RENDÓN, Silvio, "Capturando correctamente: un reanálisis de los métodos indirectos de captura-recaptura en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú", *SAGE Journals*.
[206] MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)…*, p, 207.
[207] SOBERÓN, Santiago, "Treinta años de Yuyachkani", *Utopías de la proximidad…,* p. 19.
[208] RUBIO, Miguel, "Persistencia *de la memoria", Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, p. 270.

poner en escena lo que acontecía los llevó a reflexionar sobre cómo hablar de la violencia de una forma que no fuera simplista:

> Posiblemente el proceso más doloroso que ha tenido Yuyachkani, durante el cual el grupo estuvo a punto de romperse. Las contrapuestas opiniones al interior de nuestro colectivo reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país. Entonces, las discusiones sobre lo que sucedía empezaban o terminaban con la pregunta ¿a favor o en contra de la violencia? Tanto las fuerzas del orden como el denominado Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso) estaban interesados en esa sola respuesta. Crecía entonces, pese a la desinformación, la certeza de que en el campo sucedían, cada vez más, hechos muy graves, que eran resultado de la abierta y declarada guerra sucia. Las comunidades se encontraban en medio de dos fuegos.[209]

Yuyachkani llevó a escena sus reflexiones sobre la compleja realidad de una manera alegórica mediante la puesta en escena de un mito andino. Así surgió *Contraviento*, estrenada en 1989 y cuyo argumento trata sobre una comunidad arrasada por un viento maligno que desaparece las semillas de la vida que guardaba un comunero. Para restablecer el ciclo es necesario encontrar esas semillas y sembrarlas. "De ese modo logramos seguir adelante y ya no paramos. Sabíamos que nuestra apuesta por sembrar la vida sería muy polémica y así fue. El momento parecía no resistir metáforas esperanzadoras".[210] Pero para ellos, el teatro fue la manera de sobrevivir internamente. "Por esos días, frente a la Casa del grupo solíamos encontrar una pareja de "enamorados" que se abrazaba y besaba sólo cuando abríamos la puerta. Obviamente, nos vigilaban.[211] Lo particular del caso es que no sabían de quién provenía ese interés, "Yuyachkani para Sendero Luminoso era agente del imperialismo y para el ejército peruano nosotros éramos agentes de Sendero", movernos en esos dos fuegos fue un tiempo muy difícil […]".[212]

---

[209] RUBIO, Miguel, "Persistencia *de la memoria",* p. 268.
[210] RUBIO, Miguel, "Persistencia de la memoria", p. 269.
[211] RUBIO, Miguel, "Persistencia de la memoria", p. 268.
[212] Conferencia Magistral de Miguel Rubio: Crear en grupo Yuyachkani, *FITU XXVI*.

A la par del montaje de *Contraviento* organizaron junto a la Asociación Pro Derechos Humanos el Primer Encuentro de Teatro por la Vida con grupos de Lima y del interior (que vivían una situación aún más crítica). El encuentro formó parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú. Fueron tiempos en los que se agudizaron los ataques y las masacres, así como el descubrimiento de diversas fosas clandestinas.

Continuando en esa línea de hacer un teatro de la memoria, estrenaron en 1990 *Adiós Ayacucho*, unipersonal protagonizado por Augusto Casafranca inspirado en una narración de Julio Ortega. La obra comienza con el personaje de un campesino diciendo: "vine a Lima a recuperar mi cadáver, devuélvanme mi cuerpo ¿a dónde se han llevado mis huesos?". A través del espíritu errante de ese campesino se habla de la historia de miles de peruanos desaparecidos durante esos años. Casafranca puso su cuerpo de actor para representar un cuerpo ausente, y eligió nutrirse de la simbología de los danzantes Qolla. El impecable trabajo actoral, aunado a la poética teatral de la obra y la carga de su contenido, logran su cometido escénico sin fisuras: conmover y adentrar al espectador en la cruda realidad de muchos peruanos.

Hay que resaltar que los primeros años de la década de los noventa fueron los más difíciles para la ciudad de Lima, los ataques terroristas se expandieron de las zonas rurales y las ciudades de provincia a la capital y se volvió frecuente la detonación de bombas, el derribo de torres de alta tensión, las ejecuciones y desapariciones. La situación se agudizó tras un atentado con un coche bomba al canal 2 de televisión en junio de 1992, con lo cual se impuso el toque de queda a partir de las 10 de noche (que sólo consiguió que los ataques se ejecutaran más temprano), así como la concentración en lugares públicos. Naturalmente, la vida social en la urbe se trastocó y la vida cultural casi desapareció. El Estado, concentrado en la persecución de los guerrilleros, además de afrontar una fuerte crisis económica nacional, dejó a la deriva la atención a las artes. Incluso la ENAD quedó sin presupuesto, y la actividad teatral, lejos de recibir apoyos oficiales fue perjudicada con el alza del impuesto a los espectáculos, lo que condujo a un

aumento en los costos de las entradas. Pese a eso, la actividad nunca se detuvo del todo, pero tanto el teatro comercial como el independiente tuvieron que realizarse con muchas restricciones, hasta las carteleras teatrales dejaron de publicarse en la prensa, quizá para evitar hacer público el momento en que se concentraría la gente o porque ya no tenían recursos para hacerlo.[213]

Desde mediados de la década anterior, en que el conflicto se agudizó, los grupos de teatro recurrieron a la organización gremial como una manera de enfrentar la situación política, el abandono del Estado y posibilitar su quehacer. La Muestra de Teatro Peruano, impulsada desde 1974 por Sara Joffré y que en sus primeras ediciones había tenía un carácter más bien local, en los años ochenta comenzó a realizarse en otras sedes (Cajamarca, Iquitos, Cerro de Pascos, Tacna y otras), pero además fue el germen para una nueva iniciativa encabezada por Carlos Ribotty:

> En la Muestra de Teatro de Lima del 83, Miguel Rubio de Yuyachkani que venía de conocer las experiencias de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), asistido a sus festivales, a sus pláticas con sus maestros y discípulos, me propone la redacción de un proyecto de reglamento para nuestro evento mayor, la Muestra Nacional de Teatro Peruano (MNTP). Como paso indispensable a su organización Rubio me consigna el material pertinente: el Reglamento de la CCT y las ideas básicas para la constitución del movimiento a nivel nacional.[214]

De esta manera, alrededor de treinta grupos formaron en 1986, el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN Lima) con estatuto jurídico y a cargo de una Junta

[213] Nora Eidelberg relata su experiencia en una publicación realizada en 1993 tras un viaja a Lima y en la que hace un balance de la situación de la actividad teatral en la capital. Narra que estando como público en la función del grupo Umbral, además de apagones, en una escena donde un personaje hacía distintos destrozos se escucharon fuertes detonaciones que cimbraron el local pero que el público imaginó efecto de la puesta. "Al final de la obra cae un gallinazo muerto del techo como parte de la obra y se oyó una segunda explosión, menos intensa […] El ruido que creíamos era parte de la escena fue una de las bombas que más estragos causó en la ciudad." A escazas seis cuadras del teatro había ocurrido el atentado que dejó 25 muertos y más de doscientos heridos. "Este suceso muestra cómo el teatro puede enmascarar sucesos reales. No se trata de trivializar la desgracia, pero a veces la vida real se infiltra y se instala, sin acotaciones, dentro del teatro". En EIDELBERG, Nora, "El teatro en Lima en 1991 y 1992", *Latin American Theatre Review*, Vol. 26, Núm. 2, p. 194.
[214] RIBOTTY, Carlos, "Las Muestras y el movimiento de Teatro…"

Directiva. Como una de las principales preocupaciones de sus miembros era la descentralización y zanjar la brecha estética entre los grupos de la capital y los de las provincias, MOTIN propuso dividir su área de atención en "regiones teatrales" (Lima Ica Callao, Sur, Norte, Oriente, Centro y Sur Oriente), para de esa forma generar circuitos y redes de apoyo, además de una escuela de formación teatral, emulando en gran medida el estilo de los colombianos. MOTIN organizó Muestras Regionales con sedes en Iquitos, Andahaylas, Lima, Arequipa, Chiclayo y Huánuco. En 1987, impulsado por Yuyachkani, se llevó a cabo el primer Taller Nacional de Formación Teatral con la intención de sistematizar las distintas experiencias e impulsar la formación.[215] Posteriormente, en 1990 se formó, ahora con carácter nacional, MOTIN Perú, que cohesionó alrededor de 100 grupos independientes de todo el país y que por varios años fue un eje articulador de las políticas culturales teatrales, dada la ausencia de alguna política estatal en la materia. Es notable que en Perú una organización gremial de este tipo ocurrió diez y hasta quince años después que en otras partes de Latinoamérica. Consideramos que esto no refleja algún tipo de desinterés de los grupos en participar políticamente e impactar en la realidad social (lo venían haciendo desde los sesenta), sino que fue la crisis política que inició en los ochenta y se prolongó en los noventa la que demandó la urgencia de una organización nacional para, en los peores momentos, salvar el quehacer de los grupos independientes.

Con la década de los noventa llegó también un gran cambio para Perú. En 1990 ganó las elecciones Alberto Fujimori, quien emergió como candidato del movimiento independiente Cambio90. Ingeniero agrónomo y descendiente de japoneses, logró sorpresivamente vencer en las urnas al escritor Mario Vargas Llosa, candidato de la derecha unida en un Frente Democrático. Posteriormente, en abril de 1992, Fujimori realizó un "autogolpe de Estado", a través del cual suspendió la Constitución de 1979, disolvió el Congreso e intervino al poder judicial. Con esta estrategia, el presidente reorientó al país adoptando una política económica neoliberal. Las consecuencias de dicha reorientación las veremos más adelante,

[215] RIBOTTY, Carlos, "Las Muestras y el movimiento de Teatro…"

por ahora basta decir que la captura de Abimael Guzmán en septiembre de 1992 inició la desarticulación paulatina de Sendero Luminoso, lo que le valió al presidente el respaldo popular, que aunado a los beneficios de una parte del sector empresarial, se reflejó en su primera reelección en 1995. Pero el destino del teatro peruano y de Yuyachkani en ese nuevo contexto nacional y también mundial, será tema del siguiente capítulo.

IV. El teatro independiente latinoamericano en el escenario del mundo unipolar

Con el advenimiento de la década de los ochenta, una nueva tendencia en la política económica internacional relacionada con los grandes cambios planetarios se abrió paso dando lugar a la emergencia del llamado "nuevo orden mundial". La caída del muro de Berlín y el desmoronamiento del régimen soviético pusieron fin a la división del mundo en dos grandes bloques dando paso al desarrollo de una nueva fase del capitalismo a escala global. El mundo asistió al comienzo de una nueva época histórica con una organización geopolítica y económica distinta y con nuevas condiciones tecnológicas que transformaron las prácticas sociales y culturales.

En este capítulo se analiza el impacto que esta nueva condición mundial tuvo para la cultura en general y las políticas en la materia, así como particularmente para las artes escénicas latinoamericanas. Como parte sustancial, se aborda el destino dentro de este nuevo escenario de las tres agrupaciones teatrales estudiadas en esta investigación, así como lo relacionado con sus formas de organización interna y gremial, de producción, con sus elecciones estéticas, y principalmente, con aquello que nos permitirá cotejar los cambios y permanencias entre la época anterior y la de la "era global": la función social y política de su teatro.

4.1 El nuevo orden mundial

Bajo el liderazgo de las grandes potencias, la tendencia neoliberal avanzó mundialmente en concordancia con las necesidades de las crecientes corporaciones multinacionales y del capital financiero, aunque en condiciones claramente asimétricas entre los países desarrollados y el resto.[1] Mediante el conjunto de reglas que Jeffrey Williamson enlistó en el documento "El Consenso de

[1] Petras y Veltmeyer sostienen que la globalización neoliberal es un proyecto de clase porque no existe una competencia sustentada en la equidad de condiciones para la participación, lo que permite la ventaja y supremacía de ciertas élites; las cuales además sostienen que se trata de un conjunto de procesos inevitables que eventualmente requieren ajustes para alcanzar mayores ventajas. Ver en: PETRAS, James y VELTMEYER, Henry, *La Globalización Desenmascarada*, p. 12.

Washington" (1990), fue expuesta la columna vertebral de las medidas necesarias para la incorporación de los países latinoamericanos y subdesarrollados a la economía trazada por los grandes organismos internacionales, como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como por el Congreso de Estados Unidos y la Reserva Federal: liberalización financiera y comercial, desregulación, privatización, inversión extranjera directa, derechos de propiedad, reforma fiscal, entre otros.[2] Para favorecer este escenario, los anteriormente robustos Estados nacionales artífices del "pacto social" fueron paulatinamente adelgazados, transfiriendo parte de sus funciones -y de bienes- a manos privadas.

Si bien el término globalización se visibilizó en la literatura anglosajona a inicios de los ochenta para referirse a la forma de operación de las empresas multinacionales, muy pronto se relacionaría con el funcionamiento en su conjunto del sistema internacional que incluyó el componente ideológico, político, tecnológico y sociocultural.[3] Así como en la dimensión económica la globalización neoliberal potenció el libre flujo de mercancías, servicios y capitales, en la tecnológica la telemática y la cibernética redimensionaron de manera virtual la relación espacio-temporal y las comunicaciones. Por su parte, en la dimensión cultural se acrecentó la generalización de modelos de consumo y de referentes estéticos a través de las industrias culturales.

Aunque el tema de la estandarización de la sensibilidad como resultado de la masificación del arte a través de estas industrias, también llamadas creativas, había sido ampliamente abordado desde la posguerra por pensadores como Benjamín, Adorno o Horkheimer, el tema del consumo cultural, de la supremacía de lo individual, la relativización de identidades y la mercantilización del arte en el contexto de la globalización ha ocupado en las últimas décadas una especial atención en los estudios sociológicos y filosóficos (Bell, Jameson, Bourdieu, Baudrillard, Lipovetsky, Eco, García Canclini, Giddens, Žižek, Bauman, entre una larga y nutrida lista). Particularmente Pierre Bourdieu propuso la noción de

[2] SERRANO, Josep F., "El consenso de Washington ¿Paradigma económico del capitalismo triunfante?", *Papeles*, recuperado de: http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap46.htm.
[3] GUILLÉN ROMO, Héctor, *México frente a la mundialización neoliberal*, p. 26.

"enclasamiento cultural" para explicar la elección de prácticas y gustos según las condiciones de vida (*habitus*) que posibilitan al individuo el acceso a determinadas prácticas.[4] No obstante, en la "era digital" las elecciones culturales parecen no responder únicamente a una condición social o a la búsqueda de un estilo de vida, sino al resultado de una intensa interacción con una ilimitada oferta cultural poco selectiva.

El consumo cultural, señala Radacovich se imagina culto e intelectualizado pero se consume lo masivo, "el compromiso político se tamiza con el placer del humor descomprometido socialmente, el espectáculo y el show cobran vigor".[5] El "abaratamiento cultural" ocurre como resultado de la búsqueda de alternativas menos costosas, de elecciones estéticas más ligeras y de la concepción mercantil del arte. Específicamente en el terreno del teatro, la oferta comercial y de chiste fácil, aunada al atractivo del teatro espectacular (principalmente los musicales) son, como desde los tiempos de las zarzuelas y las revista, las opciones elegidas por el grueso del público teatral (que tiene los medios para el acceso), en detrimento del teatro de arte o el independiente, caracterizado históricamente como un teatro de reflexión que es vivido más que como diversión como una experiencia estética y un ritual de valor, mermado cada vez más por el avance ya no sólo del cine o la televisión, sino de los medios digitales. El público teatral suele estar compuesto en su mayoría por universitarios, intelectuales, por el propio gremio artístico y otros profesionistas, así como por gente que busca alternativas a la tendencia dominante en el consumo de la industria cultural.

En estas condiciones y en otras a las que nos referiremos a continuación, son en las que se desarrolla actualmente la actividad teatral en general, y la independiente en particular.

---

[4] Bourdieu considera que la clase dominante (burguesa), al contar con los medios económicos y educativos, así como con una ideología esteticista está en condición de consumir obra de arte y establecer cánones de validez, mientras que la clase baja, dada su ideología funcionalista, se orienta más hacia el consumo masivo; aunque en la actualidad la sociedad en su conjunto se ve impactada por la masificación cultural. Ver en: BOURDIEU Pierre y PASSERON Jean-Claude, *La reproducción*, p. 20.

[5] RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*, p. 334.

4.1.1 Lineamiento y políticas culturales en el mundo globalizado

La adopción de las estrategias de libre competencia introdujo un cambio sustancial en el sentido de lo público y por ende en las políticas culturales que hasta entonces habían encontrado en el Estado de bienestar a su principal aliado. Si bien las industrias culturales nacieron y se fortalecieron en su mayoría en manos de las empresas privadas con criterios predominantemente comerciales y se convirtieron en la era global en un sector cada vez más vigoroso (la UNESCO refiere que 12% de la producción industrial mundial, al menos hasta la primera década del siglo XXI, era generada por este sector),[6] la cultura en general, es decir, los modos de vida, el patrimonio intangible y el tangible, así como las artes, no se sustrajeron a las nuevas dinámicas globales, y de ser consideradas como un bien social lo fueron también como bienes de consumo. Como afirma García Canclini, incluso los estudios sobre políticas culturales de centrarse casi exclusivamente en temas de identidades o patrimonio cultural pasaron a ocuparse de nuevos tópicos como mercado del arte, oferta y consumo cultural.[7]

Parte de las tareas de fomento y difusión artística asumidas tradicionalmente por las instituciones culturales comenzaron a incluir la participación privada y de la sociedad civil a través de novedosos mecanismos como fueron los fondos concursables, los incentivos fiscales o las coinversiones culturales. Los ochenta y principalmente los noventa en Latinoamérica fueron los años de la privatización de museos y del patrimonio, pero también la del impulso de diversas leyes y normativas para fomentar la financiación privada vía la excepción de impuestos a la renta para las empresas subsidiarias de artistas.[8] Los resultados de estas nuevas formas de distribución de las tareas de difusión artística y del patrimonio cultural

[6] "El comercio de bienes culturales representa cerca del 2.8 % de las importaciones mundiales […] el crecimiento mundial del sector alcanzó el 300% para el periodo 1980-1998, alcanzando una cifra de US$1,6 billones". En: CARDONA MONTOYA, Giovanny, "La industria cultural como objeto de negociación en el sistema multilateral de comercio y en los procesos de regionalización: elementos fundamentales para su comprensión", *Revista Mercatec*, Núm. 42.

[7] GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las Industrias culturales y el desarrollo en México*, p. 9.

[8] Un análisis sobre el tema puede consultarse en el artículo de la que suscribe: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, "Experiencias de políticas y financiamiento a las artes en América Latina tras la emergencia del mundo unipolar", *Arte y política en América Latina durante y después de la Guerra Fría*, pp. 75-86.

han sido controversiales; por una parte dejaron de recaer en los Estados todas las decisiones y el control del fomento y difusión, pudiendo participar otros sectores en la toma de decisiones, en la distribución y el ejercicio de recursos, pero por otra, se acentuó la explotación comercial de los bienes culturales. En cuanto a la obra artística, se cuestiona la intervención de las empresas que privilegian determinadas estéticas o estilos, así como la intrusión de las marcas de los *sponsors* en la obra de arte, la mercantilización de este o la promoción de circuitos de élite en detrimento de grandes sectores de la población, entre otras.[9]

Como organismo internacional rector de las políticas culturales, la UNESCO mantuvo su importante influencia y en la Conferencia Mundial de México (1982) subrayó la importancia de considerar la dimensión del desarrollo como componente fundamental en la formulación de las agendas culturales, en el sentido de que el desarrollo económico de cualquier país debía concebirse como indisociable del ámbito cultural. El énfasis en el binomio economía-cultura se acrecentó en los siguientes años. En la Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo (Estocolmo, 1998) aparecieron incluso nuevas categorías en el discurso del organismo, tales como patrimonio industrial, paisaje y turismo cultural. Como parte de las recomendaciones de esta Conferencia se conminó a "Reestructurar las políticas y las prácticas a fin de conservar y acentuar la importancia del patrimonio tangible e intangible, mueble e inmueble y fomentar las industrias culturales".[10] Si bien en 1982 el tema de la identidad y su resguardo

[9] En el caso de Brasil por ejemplo, tras la promulgación de la Ley Rouanet, según un estudio la Fundación Joao Pinheiro, entre 1990 y 1997 el patrocinio cultural aumentó un 350% y el número de empresas patrocinadoras de cultura creció un 267% (las empresas pueden reducir hasta el 4% del impuesto a la renta apoyando a actividades artísticas). Entre las críticas al mecanismo se encuentra que el 20% de dichos apoyos pueden ser directamente usados para publicidad de la marca de las empresas, y que además, estas prefieren apoyar eventos en las grandes ciudades (donde habitan sus consumidores potenciales), quedando las zonas rurales y marginales sin cobertura de difusión artística. Es notable que el Estado ha descargado buena parte de sus responsabilidades de difusión en manos de las empresas; mientras que el presupuesto del Ministerio de Cultura creció entre el 10% y el 20% en las últimas décadas, los incentivos fiscales lo hicieron cerca del 500%. Ver en: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, "Experiencias de políticas y financiamiento…", pp. 79-81.

[10] *Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo*. En: www.unesco.org.mx

había sido central, para 1998 ya no se habló de ésta como distintivo categórico, sino que se introdujo en el discurso el novedoso concepto de "multiculturalismo".

En un mundo globalizado en el que cada cultura puede estar a la mano, ser comercializada y consumida sin mediación espacial, el multiculturalismo apareció como noción que dio cabida a la inclusión de cada una de las culturas del mundo; al modo en que lo ha expuesto García Canclini, hoy día podemos escuchar música africana mientras vestimos con ropa americana, nos alimentamos con comida japonesa y simultáneamente compramos entradas para una película coreana. Esta forma de acceso cultural ha sido señalada por frivolizar el contacto con cada cultura y estandarizar las prácticas, por ejemplo, a través de cadenas de restaurantes o de sellos musicales y cinematográficos que intervienen las prácticas originales para volver los sonidos y rítmicas accesibles al gusto masivo. Las artes escénicas no se sustrajeron de la situación, aunque de un modo más limitado dadas sus condiciones poco masivas, pero ocurrió también que una comedia musical se vendiera como una franquicia (*Los miserables* o *El Rey León* y hasta los espectáculos de un fenómeno escénico que surgió en sus inicios como independiente, el Cirque du Soleil).

El multiculturalismo facilitó el acceso y conocimiento de la diversidad cultural, pero puso en cuestión el objetivo que las naciones modernas construyeron a través del tiempo en el sentido de establecer límites robustos entre ellas. Al eliminarse las barreras, los vínculos de identidad han tendido a diluirse en la diversidad. Parafraseando a Daniel Bell, el hombre moderno se mueve por la idea de ir más allá de sí mismo, se niega a aceptar límites, busca lo nuevo. Lo que significa la aceptación, en la esfera decisiva del estilo de vida, de la idea del cambio y transformación personal que es el posible gracias al quiebre del sistema valorativo tradicional y al surgimiento de una nueva sensibilidad social e individual.[11]

En el discurso multicultural se alude a la inclusión, la democracia, la tolerancia a la diferencia, a la diversidad de estilos de vida (sexuales, étnicos,

[11] BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 73.

religiosos), a la participación y al acceso, dando juego a los diferentes actores y prácticas sociales y culturales sobre la idea de lo múltiple y de ciudadanización alejada de la antigua noción de la unidad nacional. Paradójicamente las decisiones importantes continúan descansando en manos de las grandes esferas del poder político y económico. Zlavoj Žižek incluso va más allá al apuntar que el multiculturalismo despolitizado es la ideología del actual capitalismo global (supuestamente postideológico), ya que tolera la diversidad pero sin profundizar en lo sustancial de lo otro, únicamente en su forma aséptica y benigna (cualquier fundamentalismo es intolerable), "nuestras batallas electrónicas giran sobre los derechos de las minorías étnicas, los gays y las lesbianas, los diferentes estilos de vida y otras cuestiones de ese tipo, mientras el capitalismo continúa su marcha triunfal".[12] Se alientan entonces las diversas luchas particulares y atomizadas que forman parte de la pantalla fantasmática de la inclusión, pero que refuerzan el funcionamiento del propio sistema y presentan como superada la lucha por la transformación de las contradicciones y asimetrías del sistema en su conjunto. Incluso, subraya Žižek, la noción misma de sistema es asumida como retrógrada y la de lucha de clases francamente superada.

No es desde luego el propósito de estas líneas ahondar sobre las ventajas o desventajas de la era global, pero sí es necesario apuntar sobre su impacto en las prácticas culturales y también en los lenguajes artísticos. Como veremos en el análisis histórico de los grupos que nos ocupan, en el teatro es evidente que las temáticas de las obras que durante los sesenta y setenta se ocuparon de cuestionar y reflexionar sobre grandes tópicos políticos (injusticia, desigualdad, represión, libertad) realizando una crítica al sistema, en el actual escenario, y tras el desmonte del ideario de una generación de artistas pautados por las ideologías de izquierda, el alejamiento de cualquier tema de tono político fue expresión de la desilusión o del desinterés por replantear nuevas miradas críticas sobre la realidad. En otros casos, la militancia artística se encauzó hacia el abordaje de temáticas sobre la

[12] ŽIŽEK, Slavoj, "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, p. 176.

diversidad o los derechos de las minorías (microresistencias), así como a construir otras maneras de activismo cultural. El interés por el tratamiento escénico macropolítico, diría el dramaturgo y director Eduardo Pavlovsky, devino en micropolítico.

Bajo el término de macropolítico, explica el teórico teatral Jorge Dubatti, se designan los grandes discursos políticos de representación (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, etc.) así como también la hegemonía institucional e ideológica de cualquier signo. Bajo el segundo término, se designa la construcción de espacios de subjetividad política alternativa.

> Si el socialismo ha sido derrotado (¿momentáneamente?, ¿definitivamente?) y se ha impuesto un nuevo orden hegemónico -el capitalismo radicalizado o neoliberalismo, el "imperio", la hegemonía política de los Estados Unidos-, para Pavlovsky quedan dos caminos: sumarse al nuevo orden o resistir contra él. […] En este caso se resiste micropolíticamente, es decir, no desde un discurso macropolítico alternativo totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas. En la conceptualización pavlovskiana, la micropolítica posee una dimensión creadora, fundadora, capaz de ampliar y enriquecer la experiencia del mundo con otras territorialidades.[13]

En esta perspectiva, la producción de subjetividad (identidad) puede realizarse en espacios experimentales de búsqueda y creación, de nuevos tipos de solidaridad y de formas del ser en los grupos. Pavlovsky asume una posición de pérdida y de renuncia (desde el teatro) a la macropolítica de la revolución, pero frente a la derrota propone el camino de la resistencia desde la crítica y la ética del cuerpo, de la pasión creativa y de nuevos discursos capaces de inventar un

[13] DUBATTI, Jorge, "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa", *El matadero*, Núm. 10, p. 57.

socialismo distinto. Supone, desde una lógica optimista, que esas *microresistencias* o *microluchas* (atomizadas), devendrán finalmente en un nuevo *macro*.

Para otros creadores de la generación del movimiento teatral independiente hace tiempo que esto dejó de ser opción y han procurado desmarcarse de todo contenido ideológico y posicionamiento político. Otros más no omiten que, como fue planteado al inicio de esta investigación, en última instancia es política toda práctica y acción teatral en tanto generadora de sentido social.

> Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia. Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspecto de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte.[14]

Desde la visión del teórico alemán Hans-Thies Lehmann, actualmente en el teatro la expresión de temas políticos ocurre de manera distinta al de los tiempos del teatro comprometido. Si bien existe una preocupación por hablar de temas de violencia, género, antiracismo, migraciones, etcétera, hay todo tipo de reelaboraciones y rara vez se ofrece un punto de vista ideológico, "Las artes escénicas tratan más sobre la investigación en la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien".[15] Por lo tanto, señala, "sigue siendo esencial reconocer que la verdadera dimensión política del teatro se encuentra no tanto en la tematización de cuestiones políticas candentes […], sino más bien en la situación, la relación o el momento social que el teatro como tal es capaz de constituir".[16] Desde esta perspectiva, la tendencia que se convirtió en dominante (que no única)

[14] DUBATTI, Jorge, "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky…", p. 55.
[15] LEHMANN, Hans-Thies, *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*.
[16] LEHMANN, Hans-Thies, *Algunas notas sobre el teatro…*

es la de presentar en escena situaciones y no posicionamientos. Pero también han venido ocurriendo otras propuestas, como lo es la del teatro comunitario que nace del interés por expresar colectivamente las inquietudes y motivaciones, así como una experiencia estética para el mejoramiento y realización de un barrio, un pueblo o una comunidad de vecinos.

4.1.2 Los lenguajes escénicos de fin de siglo y el teatro de grupo

A la par que el discurso escénico cambió en Latinoamérica durante la década de los ochenta y noventa, lo hicieron también los lenguajes teatrales. El teatro del cuerpo, los códigos no verbales, no lineales, las rupturas, el teatro de la desintegración, lo *performático* y visual (apoyado ampliamente en lo tecnológico) cobraron protagonismo, volviéndose un estilo dominante que Hans-Thies Lehmann dio en llamar teatro posdramático. Se trata de una tendencia que se aleja del realismo clásico y de toda perspectiva aristotélica (mimesis) porque busca romper con la ficción lineal y con la hegemonía textual. En este sentido se acerca más a la propuesta *artaudniana* en tanto asunción del hecho escénico como acontecimiento-ritual del que participan actor-espectador. Los personajes con una identidad psicológica tienden a desaparecer a la vez que suele ocurrir una fragmentación del relato y una liberación de los signos y de su significado. El autor señala que no se trata de una superación del drama, sino de una construcción distinta.

> El teatro posdramático, una vez más y definitivamente, no significa un teatro que existe 'más allá' del drama, sin ninguna relación con él. Más bien debería ser entendido como el despliegue y florecimiento de un potencial de desintegración, desmantelamiento y deconstrucción dentro del drama mismo.[17]

La tendencia había aparecido desde el *performance* sesentero, pero hacia finales del siglo XX ocurrió más allá de la experiencia visual para formar parte de la forma del texto dramático y de las puestas en escena fragmentadas, con ausencia

[17] LEHMANN, Hans-Thies, *Algunas notas sobre el teatro…*

de continuidad y énfasis en lo físico y los lenguajes no verbales (sin que por ello se eliminara la voz o la palabra).

Ya en el siglo XXI el teatro posdramático compartió protagonismo con otras corrientes que buscaron la recuperación del relato (giro "neo dramático") e incluso la de un naturalismo renovado. También emergió la corriente del biodrama o nuevo teatro documental (centrado en relatos individuales, no en temas históricos o colectivos como antaño), y de la que recibió el nombre de narraturgia;[18] vocablo acuñado por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra para referirse a la hibridación de la narrativa con lo dramático, una vuelta a la fábula y la palabra (teatro narrado).[19]

En cuanto a la existencia de un teatro afirmado como latinoamericano, este también fue perdiendo presencia en la ola global. Los grupos de los setentas compartían, entre otros idearios ya ampliamente descritos, el de la construcción de una identidad teatral latinoamericana. Dentro de los últimos y tardíos intentos se inscribe la creación de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y del Caribe (EITALC) creada en 1987 y que hasta entrados los años noventa funcionó en Cuba bajo la dirección del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, la cual organizaba un evento anual con talleres y seminarios para atender las necesidades de formación e intercambio de los creadores teatrales del continente.[20]

Si bien continúa existiendo la revista especializada *Conjunto* de Casa de las Américas, su perfil es cada vez menos latinoamericanista. Existen otras importantes

[18] Otros dramaturgos han defino la tendencia que incluye la narrativa en la acción dramática como: "contagio narrativo del drama" (García Barrientos, 1991), "diegetización de la enunciación" (Pavis, 1980), "rapsodización del texto" (Sarrazac, 1989,1995) o "teatro fronterizo". "Desde la mitad de la década de los 90 del siglo XX, teóricos y críticos del arte teatral han recurrido a los conceptos de la narratología de Genette para encontrar una manera coherente para el estudio de los textos para la escena contemporánea". En: DIMITROVA POPOVA, Elvira, "La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades", *ACOTACIONES. Investigación y creación teatral,* Núm. 38, p. 18.

[19] BIXLER, Jaqueline, "Historias para ser contadas y la onda de la "narraturgia" en el teatro mexicano del nuevo milenio", *Revista de estudios hispánico*s, Tomo 52, Núm. 2, p. 505.

[20] Formaban el Consejo de Dirección Santiago García (La Candelaria), Miguel Rubio (Yuyachkani) y Juan Carlos Gené (Actoral 80). El grupo de docentes se integró por maestros, dramaturgos y directores de todo el mundo. Su objetivo: "incentivar el desarrollo de los creadores teatrales del continente y contribuir a su formación y perfeccionamiento desde una perspectiva que, sin desdeñas (y por el contrario, asimilando) los mejores aportes del teatro mundial, se inspire en la indagación y defensa de nuestra identidad latinoamericana y caribeña". En: *Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y del Caribe*, Acta de 1993.

como la del *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral* (CELCIT), enfocada más bien en la divulgación de la actividad teatral y dramaturgia, sobre todo sudamericana, como en México lo hace *Paso de gato*. Por su parte la *Latinoamerican Theater Review* circula más bien en el ámbito académico de los teatrólogos. De igual manera, aunque se ha multiplicado la realización grandes festivales internacionales en los distintos países, no existe uno especializado y que sirva de plataforma para el teatro de grupo como en el pasado lo hiciera el de Manizales.

Por su parte, las nociones de teatro colectivo e independiente perviven sobre todo en los grupos que generalmente abrevan de la experiencia del teatro latinoamericano de antaño, o como en los casos de El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani porque fueron parte de quienes les dieron vida. No obstante, los cambios estéticos y políticos de los últimos tiempos aquí enunciados también han impactado en ellos, y como veremos, en el perfil del teatro independiente primigenio.

4.2 El Galpón: retorno y giro

Tras el fin de la dictadura cívico militar en 1985, la reconstrucción democrática en Uruguay fue un proceso paulatino que se extendió hasta la década de los noventa.

Durante el gobierno de transición de Julio M. Sanguinetti (1985-1990) los partidos Colorado y Nacional (o blanco) volvieron a recuperar el tradicional control político bipartidista, aunque *de facto* el poder de los militares continuaba siendo de importante peso, lo que se evidenció en la renuncia del nuevo gobierno a cualquier acción punitiva respecto a los delitos cometidos, decantándose por la promoción de un discurso de "reconciliación nacional".[21] Al asunto de la violación de los derechos

[21] CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique, "Continuidades y rupturas en Uruguay: La lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX", *Nuestra América*, Núm. 5, p. 49.

humanos, con el respaldo de la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, se le daría carpetazo por toda una década.

En cuanto a los partidos de izquierda y a diversas organizaciones civiles, poco a poco les fue devuelta la legalidad; se aprobó la amnistía para los presos políticos y fueron reincorporados miles de funcionarios públicos a sus puestos. En el terreno económico se continuó la línea liberal trazada desde la dictadura, pero ahondando en la apertura comercial y financiera para aliviar el vencimiento de la deuda externa y la caída del salario. Una acción instrumentada en ese momento y que mantendrían los sucesivos gobiernos (ya fueran de derecha o izquierda), fue la creación de zonas francas para el desarrollo de actividades industriales, comerciales y de servicios con excepciones tributarias y aduaneras para las empresas extranjeras que desearan instalarse en el país. Sin embargo, fue Luis Alberto Lacalle del partido Nacional y electo presidente para el periodo 1990-1995, quien impulsó una economía decididamente neoliberal a través de una reforma del Estado y de un amplio plan de desregulaciones y de flexibilización laboral y administrativa. Para su éxito propuso una Ley de Empresas Públicas que dio lugar a la inversión de capital privado en empresas estatales como la banca, los servicios portuarios, la aeronavegación, entre otras. No obstante, y a diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos que se apegaron sin límite el Consenso de Washington, en Uruguay las organizaciones sindicales y el partido del Frente Amplio (la antigua coalición de izquierdas), promovieron un plebiscito en 1992 que frenaría dicha ley, y entre varias más, la privatización de las telecomunicaciones.[22] En cualquier caso, Lacalle aseguró con sus pares las bases para consolidar la economía de libre competencia a través del Tratado de Asunción signado en marzo de 1991 entre Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay, dando lugar al proceso de integración regional conocido como MERCOSUR que llegaría a convertirse en el cuarto bloque económico más importante del mundo.

[22] RILLA, José, "Uruguay 1985-2007: Restauración, reforma, crisis y cambio electoral", *Nuestra América*, Núm. 5, p. 64.

En la misma línea de acción se desenvolvería -ahora en su turno- el partido Colorado con Julio M. Sanguinetti de vuelta en la silla presidencial para el periodo 1995-2000. Su gestión culminó con un creciente déficit en la balanza de pagos y en una evidente recesión, la que para el año 2002, ya en la presidencia de Jorge Luis Batlle Ibáñez, precipitó a Uruguay a una crisis histórica, resultado entre otros, del alcance que como un tsunami tuvo el colapso económico argentino de 2001.[23] Fueron años de grandes dificultades para el pequeño país sudamericano que apenas recuperado de una dictadura militar se vio sumido en un proceso que mermó, en la puerta del nuevo siglo y aunque de distinta manera, la vida social y cultural de su población.

4.2.1 Políticas culturales en democracia

Aunque se habla de que durante la prolongada dictadura existió un "apagón cultural" caracterizado por la censura, el control y la muy puntual selección de lo que era apoyado por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) para la difusión artística,[24] diversos artistas no dejaron de hacer una continua -aunque discreta- labor de resistencia desde los colectivos y espacios independientes; resistencia en el sentido de mantener viva la actividad teatral autónoma, pero sin llevar a escena obras que supusieran una crítica abierta o directa. En el terreno teatral eso es constatable a través de la labor de grupos como Teatro Circular o de los elencos y proyectos que se conformaron con los actores y actrices del Galpón que quedaron en el país, tal fue el caso de La Gaviota, posteriormente de La Máscara y La Candela, quienes mantuvieron una dinámica continua de estrenos y presentaciones teatrales, que aunque bajo vigilancia y sin apoyo oficial, en justicia

[23] "El producto cayó 2.8 en 1999; luego, año tras año, cayó 1.4 en el 2000, 3.4 en el 2001 y 11% en el fatídico 2002 […] una caída del salario del 10%, un incremento del desempleo urbano de hasta el 17%. La deuda pública interna y externa representaba entonces el 92% del PBI […] Durante el 2001 el sistema financiero había incurrido en una merma total de 380 millones de dólares, imputable sobre todo a las pérdidas del Banco Hipotecario y de cinco bancos privados, especialmente el Banco Comercial. A comienzos de 2002, las empresas internacionales calificadoras quitaron al Uruguay el grado de inversión y se perdió la posibilidad de recibir créditos o financiamientos privado". En: RILLA, José, "Uruguay 1985-2007: Restauración…", pp. 70-71.

[24] La DINARP, creada en 1975, fue la principal promotora de las políticas culturales de la dictadura y operó a través de mecanismos represivos. Fue la encargada de filtrar lo que debía informarse y difundirse hacia el interior y exterior del país por los medios de comunicación.

matizan la idea de “apagón cultural”. Claro está que con la llegada de la democracia se vivió el retorno de los eventos artísticos públicos por todo el país, así como el de diversos artistas e intelectuales exiliados que “encendió” el espíritu y la euforia cultural.

En las políticas culturales se retomaron los lineamientos pre-dictadura bajo la misma organización institucional, es decir, la Dirección de Cultura, creada en 1969 y a la vez parte del Ministerio de Educación y Cultura, e instancia responsable del desarrollo cultural de todo el territorio nacional.[25] El énfasis fue puesto, como venía proponiendo la UNESCO a nivel global, en la democratización del acceso a la cultura y en su descentralización, para lo cual se echaron a andar programas vinculados a las 19 intendencias departamentales. La Dirección se reorganizó a través de departamentos (Artes Escénicas, Artes Plásticas, Letras y Actividades Musicales, además del Instituto Nacional Audiovisual).

Aunque durante la presidencia de Lacalle (1990-1995) fue dispuesta la creación del Fondo Nacional de Cultura para adjudicar premios periódicos para los artistas e intelectuales, así como un Fondo Nacional de Teatro y otro de Música,[26] y también la Casa de Comedias del Uruguay (1991),[27] sería en el periodo de 1995-2000 cuando se consolidaron mayormente las estrategias de acceso a la cultura a través de programas como “Cultura en Obra” cuyo objetivo era llevar eventos de primer nivel a todo el país.[28] De este periodo data la creación del Premio Nacional de Artes Visuales, el Premio Anual de Literatura y el Gran Premio a la Labor Intelectual, así como del llamado “Plan Piloto”, una especie de ensayo de estímulos

[25] Su antecedente había sido la Comisión Nacional de Difusión Cultural y la Dirección de Actividades Culturales creadas en 1967. Ver en: HARVEY, Edwin R., *Políticas culturales en América Latina*, p. 459.
[26] HARVEY, Edwin R., *Políticas culturales en América Latina*, p. 537.
[27] “Con cometido y facultades tendientes al fomento del teatro muy similares a las de la preexistente Comedia Nacional”. En: PIGNATARO CALERO, Jorge, “Teatro uruguayo hacia el fin de siglo”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 27, Núm. 1, p. 84.
[28] Los programas anuales (de aproximadamente 150 eventos) se integraron mediante convocatoria y los artistas elegidos, debían, además de sus presentaciones, impartir talleres de formación para los artistas locales, a los cuales también se buscaba impulsar mediante un fondo generado con el pago de las entradas a los espectáculos. Ver en: BENÍTEZ MARRERO, Patricia, *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las ‘políticas de democratización’ a la ‘democracia cultural’*, p. 40.

a la creación que financió alrededor de 50 proyectos culturares;[29] programa interrumpido posiblemente por la crisis económica y que hasta el año 2005 (bastante más tarde que en el resto de Latinoamérica), y en el contexto del primer gobierno del Frente Amplio daría lugar, como veremos más adelante, a una reorganización de las instituciones culturales y a la creación de un programa sólido de fondos concursables.

En el ámbito específico de las artes escénicas y hasta antes del año 2000 cabe destacar la importancia que tuvo el mencionado Fondo Nacional de Teatro creado por la ley 16.297 el 17 de agosto de 1992 con el propósito de coadyuvar a la financiación de espectáculos, intercambio entre artistas, estímulo a autores nacionales, apoyo para giras, la formación y apoyos para escuelas de arte dramático, así como a la construcción, recuperación y equipamiento de salas teatrales. Lo interesante es que el Fondo quedó a cargo de una Comisión integrada no nada más por funcionarios públicos, sino también por representantes de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), la Asociación de Teatros del Interior, la Asociación de Críticos Teatrales y la de Autores del Uruguay. Para su financiamiento fue estipulado que además de una partida fija anual, el Fondo se alimentaría de lo devengado por la utilización de obras del dominio público y por un porcentaje de todo espectáculo nacional o extranjero presentado en el país.[30] Se trató de una iniciativa importante pero limitada, considerando que, por ejemplo, en la primera emisión se dieron apoyos por 43.000 dólares mientras los proyectos presentados requerían de 192.000 dólares para realizarse (24% del monto total necesario).[31] Aun así, esto significó un avance en la profesionalización de políticas y apoyos culturales estatales en comparación con la época precedente.

Sin duda en Fondo ayudó (hasta antes de la recesión) a subsidiar, aunque fuera en una pequeña proporción, a proyectos independientes hasta entonces abandonados por la oficialidad. Únicamente la Comedia Nacional había contado

[29] BENÍTEZ MARRERO, Patricia, *Modelo de Políticas Culturales…*, p. 41.
[30] HARVEY, Edwin R., *Políticas culturales en América Latina*, p. 538.
[31] PIGNATARO CALERO, Jorge, "Teatro uruguayo…", p. 84.

siempre con presupuesto al ser parte de la municipalidad de Montevideo. En cuanto a las iniciativas de organizaciones civiles e independientes destacan, desde el estertor de la dictadura, la recuperación de los Premios Florencio a lo mejor del teatro (espectáculo, dirección, actuación, etcétera), que habían sido suspendidos por una década. Además, a partir de 1984, la Asociación de Críticos Teatrales comenzó a realizar cada dos años la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo que permitió conectar nuevamente a los artistas locales con la vanguardia mundial. Otro evento teatral importante lo constituyó la Bienal de Teatros del Interior realizada en los años impares en la ciudad de Paysandú. Fueron novedosas también iniciativas de particulares que acondicionaron espacios para realizar teatro-bar o café-teatro, así como funciones en lugares no convencionales como sótanos, casonas antiguas y garajes, o la muy original ideada por Marcelino Duffau "Teatro sobre Ruedas" que se desarrollaba a bordo de un autobús en marcha con pasajeros-espectadores.[32]

Pese a lo difícil que se volvió, económicamente hablando, hacer teatro conforme avanzaba la década de los noventa, el gran ánimo entre la comunidad artística y el público por la recuperación de la democracia hizo posible que en esos años se diera una especie de *boom* cultural pos-dictadura.

4.2.2 Retorno al Uruguay. El Galpón en casa

Aunque en todo colectivo artístico que ha perdurado por años pueden reconocerse distintas etapas dentro de su historia, en el caso de El Galpón es evidente la inflexión del exilio que dividió en dos su devenir entero. En primera instancia está la época que abarca desde su fundación en 1949 y hasta el fin de su exilio en México en 1984, y la segunda que dio lugar al inicio de un nuevo Galpón tras su retorno al Uruguay.

Como fue expuesto en el capítulo anterior, los galponeros volvieron al país prácticamente como héroes nacionales. Les fue devuelta su sede que, aunque desmantelada, poco a poco y con ayuda de mucha gente, reacondicionaron para

[32] PIGNATARO CALERO, Jorge, "Teatro uruguayo…", p. 84.

abrir con llenos totales en 1985 con *Artigas, general del pueblo*. Esto pareciera apuntar a una indiscutible historia de éxito. No obstante, el retorno fue en realidad muy complejo. Los integrantes no eran los mismos que cuando marcharon, en México habían visto crecer a sus hijos, creado nexos afectivos e incluso uno de sus compañeros, Mario Galup, perdió la vida en el exilio. Por otra parte, los que permanecieron en Uruguay habían afrontado años de vigilancia y amenazas, pero incluso Miriam Gleijer y Luis Fourcade, la primera presa durante dos años y el segundo por cinco, no abandonaron el teatro como una trinchera de resistencia, aunque todos ellos sin el "halo" épico de los que se habían ido.

Plantear en estas líneas que tras el retorno y a partir de 1985 El Galpón fue un grupo distinto tiene que ver con diversas y nuevas condiciones, entre los cuales por cierto no está la organizativa, ya que El Galpón continuó funcionando con su histórica estructura de institución teatral (mismos estatutos y constituida por una asamblea general, el consejo directivo, las comisiones y los socios). Se trató más bien de cambios profundos y reorientaciones progresivas en su praxis.

Hay que tener en cuenta que durante los años de residencia en México el apoyo gubernamental había sido permanente y realizaron una gran cantidad de trabajo en el país y en el extranjero que les permitió profesionalizarse, vivir del grupo y para el grupo. Situación muy alejada a la de antes de su partida en la que tenían otros empleos, también a la de los compañeros que se quedaron y a la que regresaban. Aunque ahora se trataba de un grupo con invitaciones internacionales y el gobierno democrático, como hemos visto, comenzaba a abrir canales para la difusión de obra, hubo que hacer mucho para acercarse medianamente a sus condiciones mexicanas, sin lograr, desde entonces, vivir exclusivamente del teatro.

Por otro lado, la reintegración entre los miembros tampoco fue sencilla. Desde antes del retorno ya se cuestionaban al respecto: "un gran tema que se estaba planteando era no deshacer grupos que se habían creado durante la época de la dictadura, había gente que había creado otros grupos, no vaya ser cosa que venga El Galpón y se lleven todo".[33] El grupo La Gaviota permaneció por su cuenta,

[33] Testimonio de Héctor Guido. En: *Historias Galponeras. El exilio y la resistencia 1973-1984*, Parte 3.

aunque algunos ex galponeros de ese y otros colectivos se reincorporaron cuando el legendario grupo tocó tierra uruguaya. La emoción del reencuentro existía, pero al parecer el heroísmo de los recién llegados eclipsó la participación de los que se quedaron. Así lo señala Héctor Guido, uno de los actuales dirigentes del grupo:

> En el Galpón creo que se escuchó muy poco la experiencia de la resistencia, muy poco la experiencia de los compañeros que pasaron por la cárcel, y prácticamente los compañeros del exilio sentían que El Galpón era El Galpón de México, creo que esto es absolutamente válido y uno podría decir, hasta lógico, pero faltó el saber oír y faltó que bueno, los que habíamos trabajado aquí, quizá también nosotros subestimamos nuestra propia fuerza, los que estábamos en Montevideo y sentíamos que venían los dioses o aquellos maestros tan enormes que solo teníamos que abrirles las puertas y hacer lo que ellos entendieran conveniente.[34]

Además, El Galpón "mexicano" había evolucionado en su visión estética como resultado del contacto con otras propuestas escénicas alrededor del mundo. En el ritmo de sus obras, colorido o musicalidad se notaba ese guiño latinoamericano anteriormente ausente. Existía además una brecha amplia entre la generación fundacional y varios de los miembros reintegrados que eran estudiantes recién egresados de su escuela teatral cuando el grupo partió. "Volvieron los veteranos, los fundadores, había que dejarles su lugar, ellos eran los que sabían y bueno, nosotros esperamos […] No a los veinte años, sino a los treinta y pico empezamos a sobresalir, y era lógico, la gente venía a ocupar su lugar, sentíamos respeto, sentíamos admiración".[35] Ocho años habían significado mucho para todo mundo y hubo entonces que buscar o construir los puntos de convergencia, no sin experiencias fallidas. El trabajo y relaciones intergrupales que de por sí suelen

[34] Testimonio de Héctor Guido. En: *Historias Galponeras. El exilio…*
[35] Testimonio de Raquel Diana. En: *Historias Galponeras. Posdictadura y cambios generacionales 1985-2011,* Parte 4.

sercomplejas dentro de cualquier colectivo artístico, para El Galpón fueron críticas dada la diversidad de experiencias, edades y condiciones.[36]

Pero acaso lo que supuso el mayor reto fue encontrar respuesta al cuestionamiento de ¿qué teatro hacer ahora? "Cuando teníamos la dictadura y antes de irnos al exilio y luego cuando fuimos al exilio teníamos una línea clara, vamos por acá, y somos gente que estaba resistiendo a la dictadura. Se acaba la dictadura, viene la democracia y entones hay que empezar a buscar otras cosas",[37] expresa Arturo Fleitas. Y es que el país había cambiado al igual que el mundo.

Estamos hablando de finales de los ochenta, del momento de la caída del muro de Berlín que coincide con el 40 aniversario del grupo (1989). Hablamos de que varios miembros originales y de los que se integraron en los sesenta y setenta fueron militantes de izquierda y que, aunque siempre distinguieron el teatro de arte del de consigna, asumieron su labor cultural como trinchera. La historia había mostrado los límites del socialismo de control y convergían ahora el desconcierto con el entusiasmo por la democracia recuperada en su país. La realidad exigía cuestionar posturas y replantear caminos ¿Pero hacia dónde? La respuesta -como veremos en el devenir del proyecto en los últimos años- la dio el tiempo.

Pese a la compleja situación, El Galpón no había parado en sus actividades desde su retorno, en un principio recurrieron al repertorio que traían de México y también reorganizaron su elenco de títeres para dar funciones en escuelas y al

[36] Al igual que otros grupos con muchos años de permanencia, El Galpón ha recibido apoyo de psicólogos profesionales para trabajar en sus relaciones intergrupales. Los conflictos van desde asuntos como pueden ser posicionamientos políticos, hasta desacuerdos en la elección de elencos. Así lo expresa la actriz Marina Rodríguez: "todos tenemos una relación con el Galpón y a veces es muy conflictiva, porque además somos actores y tenés todo el tema del desarrollo de tu profesión, te ves apartado porque no te eligen para los elencos o no te dan la obra para dirigir. Hay temas de poderes en lo institucional y lo artístico, como que "ella siempre hace el protagónico y yo no", "aquel sale de gira", todas esas cosas. Por eso uno dice, tenemos 67 años y es un milagro, se ve que siempre primó que había otras cosas más allá, hubo muchas crisis, pero siempre se mantuvo". Por su parte Silvia García, miembro desde el exilio comparte: "Una virtud es que es un colectivo que en general se piensa mucho en el objetivo de todos, o sea, si bien hay muchos egos porque en el teatro como en cualquier profesión hay egos y todo eso, se trata de lo que se haga sea para el bien de todos. Se trata que los espectáculos sean de El Galpón, no mi espectáculo. Tenemos charlas, donde se discute mal, se discute fuerte, es parte del colectivo. Tenemos en general una relación muy buena entre todos, discrepamos en millones de cosas, pero lo que es a nivel humano es una gran familia". En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación corporativa para El Galpón,* p. 167 y 219.

[37] Testimonio de Arturo Fleitas. En: *Historias Galponeras. Posdictadura…*

interior del país. Hicieron nuevas puestas como *Cuatro para Chéjov* bajo la dirección de Arturo Fleitas que le valió un premio Florencio como la revelación del año. También *Las brasas sobre la tierra* sobre textos de Juan Rulfo con la dirección de César Campodónico y que dejó ver en su estética ciertos toques del imaginario mexicano al que habían estado tan próximos. Realizaron una propuesta de renovación del sainete criollo con *El patio de la torcaza* de Carlos Maggi,[38] también una obra musical muy a tono con el espíritu festivo del momento, *Reir en uruguayo*, y muchas otras de autores latinoamericanos. En particular destaca de ese tiempo *Rasga corazón* (1988) dirigida por Campodónico que estuvo dos años en cartelera y que dio lugar a la mezcla de las distintas generaciones de actores en escena.[39] Pero a pesar de toda esta actividad, como expresó Rubén Yáñez, les tomó varios años reconstituirse.

> Es ahora cuando nos estamos recuperando, a cuatro años de nuestro regreso, de la situación del reencuentro con la tierra de la que uno se nutre para crear […] Creo que este año es bueno porque estamos tomándole el pulso y volviendo a poner los pies en el seno de un pueblo que a su vez se ha transformado y al cual estamos interrogando respecto a sus apetencias, no sólo formales, sino también de contenido; y esto está coagulando recién ahora. Creo que tuvimos dos o tres años de búsqueda, de desencuentros, de ponerse al unísono con el pueblo.[40]

[38] A partir del famoso sainete *El conventillo de la paloma* (1929), Carlos Maggi hizo una relaboración con tintes tragicómicos y nuevos planteamientos formales para hablar y cuestionar sobre la vida en el Uruguay actual.

[39] Además de las mencionadas, otras obras escenificadas entre 1985 y 1989 fueron: "El círculo de tiza caucasiano" de B. Brecht, dirección: Amanecer Dotta; "Aventuras de Juanita y Pepe" de Villafañe, dirección: Nicolás Loureiro; "Pepe el oriental" de M. Schinca, dirección: Jorge Denevi; "Gulliver dormido" de S. Rowinski, dirección: Arturo Fleitas; "Puro cuento" autores latinoamericanos, dirección: César Campodónico; "Tartufo" de Moliére. dirección: Ruben Yáñez; "Entre gallos y mediasnoches" de M. Rein y J. Curi, dirección: Jorge Curi; "¡Ah, la ciencia!" de V. H. Rascon. dirección: César Campodónico; "La valija de Petrucho" creación colectiva, dirección: Blanca Loureiro; "Los comerciantes" de M. Gorki, dirección: Aderbal Freire-Filho; "Buscabichos" de Julio C. Da Rosa, dirección: María Azambuya; "Los patios de la memoria" de H. Blanchet, dirección: Bernardo Gallli: "Dúo para uno" de Tom Kempinsky, dirección: Atahualpa del Cioppo; "Rasga corazón" de O. Vianna Filho, dirección: César Campodónico; "Las medias de los flamencos" de Horacio Quiroga, dirección: Bernardo Galli; "La fierecilla domada" de W. Shakespeare, dirección: Ruben Yáñez; "Un seguro servidor" de Juan Ribeiro, dirección: Mary Vázquez.

[40] SUÁREZ DURÁN, Esther, "El juego de mi vida", *Conjunto*, Núm. 79, p. 26.

Para su 40 aniversario (2 de septiembre de 1989) se encontraba egresando la primera generación de su reabierta escuela de artes escénicas. La cual ya no funcionaría de manera permanente, sino por convocatorias eventuales cada tanto que el grupo requiriera de nuevos actores.[41] El Galpón se encontraba por entonces integrado por 47 miembros (entre ellos 8 directores) y 39 aspirantes; además de dos docenas de colaboradores y 11 mil socios.[42]

Durante la década de los noventa continuó el proceso de transformación artística al interior del grupo. Como se mencionó en el capítulo anterior, Atahualpa del Cioppo falleció en 1994. Otro de sus directores emblemáticos, Rubén Yáñez realizó su última dirección para el grupo en 1990 (dedicándose a otros proyectos). Fue César Campodónico quien continuó con una participación muy activa hasta que en 2005 su repentina muerte le impidió estrenar la versión del *Edipo* de Sófocles que se encontraba preparando.[43] Entonces, la participación de otros directores como María Azambuya, Nelly Goitiño, Dervy Vilas, Juan Carlos Moretti o Héctor Guido fue predominante. La generación fundacional y la del exilio se iban reduciendo tanto por edad como posiblemente por desacuerdos (aunque hasta entrado el siglo XXI continuaron convergiendo), y se hizo evidente el relevo generacional con los consecuentes cambios en los lenguajes escénicos, y paulatinamente, en orientaciones del proyecto.

Roger Mirza refiere que en los años de pos-dictadura se observa un relativo retroceso del teatro épico-didáctico de inspiración brechtiana y de denuncia en el teatro uruguayo en general,

> Fenómeno que responde también en los años de la dictadura a la necesidad de evitar la censura, pero que persistirá posteriormente a la caída del régimen

[41] Según información de Marina Rodríguez, desde 1985 al 2022 han egresado únicamente cuatro generaciones. Hubo dos convocatorias consecutivas en 1985, luego otra generación que se graduó en 2004 y finalmente la última de 2016. En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…,* p. 252.

[42] MIRZA, Roger, "Teatro El Galpón (1984-1988): un renovado fervor", *Conjunto*, Núm. 79. p. 17.

[43] César Campodónico, co-fundador del grupo y uno de sus más importantes y sobresalientes miembros, falleció el 10 de abril de 2005 de un para cardiaco a los 76 años de edad. Su última dirección había sido *Vacas gordas* de Estela Golovchenko en 2004. Hoy día la Sala principal de El Galpón lleva su nombre.

militar, en el segundo período de la década. Al mismo tiempo se produce, también, una exploración de nuevos lenguajes y una nueva concepción del espacio escénico, un rechazo progresivo del naturalismo y de lo discursivo o explicativo, del desarrollo lineal de las escenas y del montaje como ilustración de un texto dramático construido sobre la sucesión de diálogos, donde la acción escénica resulta sólo un soporte de aquellos.[44]

Como estaba ocurriendo en otras latitudes, aparece en escena un tratamiento distinto del cuerpo del actor, del simbolismo, las atmósferas, entre otros, aunque hay que señalar que en El Galpón no ocurrieron, como en otros grupos latinoamericanos (La Candelaria o Yuyachkani) rupturas radicales, estéticas de la fragmentación o elección de experiencias *performáticas* que desplazaran el lugar del texto dramático, el cual dentro del Galpón siempre ha sido el gran eje. Pero nuevas búsquedas sí que hubo, así lo refirió el crítico teatral Jorge Pignataro:

> Los '90 se iniciaron en el Teatro El Galpón con una propuesta de búsqueda de creación colectiva titulada *El silencio fue casi una virtud*, camino en el que insistieron después con *Ulf* (La pasión de Jacinto y Paloma) sobre texto de Juan Carlos Gene con una utilización no convencional del habitual escenario galponero, un juego de cambios de tiempo y de situaciones sin solución de continuidad y una metáfora hábilmente sugerida con limpios recursos de lenguaje teatral. No abundaron en ese año '91 las realizaciones de similar inventiva.[45]

Explorar caminos escénicos novedosos tuvo que ver, entre otros, con la apertura -también novedosa- a directores extranjeros invitados, como fue Aderbal Freire-Filho. También con que por esos años varias mujeres del grupo se estrenaron como dramaturgas o directoras dándole una perspectiva femenina al trabajo hasta antes poco presente. Destacan, por ejemplo, la mencionada *El silencio fue casi una virtud* (1990) de creación colectiva y dirigida por María Azambuya. “Creo que es una

[44] MIRZA, Roger, “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma*?*, *Latin American Theatre Review*, Vol. 4, Núm, 2, p. 182.
[45] PIGNATARO CALERO, Jorge, “Teatro uruguayo…”, p. 87.

obra mayor, creo que ahí fue realmente uno de los grandes momentos de búsqueda y de hallazgos del Galpón" diría Arturo Fleitas. El escritor uruguayo Mauricio Rosencof por su parte: "Fue única, yo te digo que es única, el haber descubierto ese lenguaje murmurado, con sentido, sin sentido, la creación de un clima y diálogos en esa materia, eso fue un hallazgo de María Azambuya que fue realmente impactante".[46] Luego, en 1997 estrenaron *La reina de los bandidos* de H. Cisoux dirigida por una de las actrices veteranas de la agrupación, Sara Larocca y *El fantasma de Canterville* escrita y dirigida por Helen Velando y Raquel Diana, espectáculo musical basado en canciones del grupo Sui Generis, que tuvo un inusual éxito especialmente entre el público juvenil que a través del rock pudo vincularse con el teatro.

Cabe señalar un aspecto importante que favoreció este proceso de experimentación escénica, y es que dentro del recinto del Galpón (que recordemos había sido un cine de grandes dimensiones) y que contaba con una gran sala para 650 espectadores, decidieron sumar dos salas más, una pequeña de 70 butacas a la que llamaron Sala Cero, inaugurada en 1993, y otra de forma semicircular para 250 espectadores, inaugurada en 1995 y a la que le dieron el nombre de Sala Atahualpa del Cioppo. Ambos nuevos espacios, sobre todo la Sala Cero, fueron propicios para realizar un teatro más íntimo y experimental.

Hacia finales de la década -y del siglo- fue importante el estreno de *Cuento de hadas* (1998) de Raquel Diana dirigida por Juan Carlos Moretti que hablaba sobre la época de la dictadura.

> La obra propone un encuentro entrañable entre tres generaciones de mujeres en medio de los tiempos convulsionados de la dictadura. La vida recluida en lo privado, un mundo de mujeres con ausencia de hombre –Padre, esposo, amante– parece sellar el destino de la casa, en la época de la represión y el miedo, para crear un universo íntimo, como resguardo ante los embates de

[46] Testimonios expresados en: *Historias Galponeras. Posdictadura…*

un exterior amenazante, de la clandestinidad, la prisión, la tortura y la muerte.[47]

Abordar desde la escena el tema de las desapariciones y represión fue muy recurrente en el teatro brasileño, argentino, chileno y uruguayo tras las dictaduras. El Galpón ya lo había hecho en *El silencio fue casi una virtud*, y ahora con *Cuento de Hadas*, pero a diferencia de otras propuestas escénicas, el grupo se acercó al tema desde perspectivas poco comunes que también dejaron ver que se trataba de un tiempo y una generación diferente. Raquel Diana, autora de la obra, a pregunta explícita sobre la vigencia de las utopías de las anteriores generaciones habló así:

> Creo que la mayoría de la gente sigue teniendo utopías, o sueños, quizás estructurados de diferente manera. Se siente una gran pérdida de algo que no es la vida, pues ella está con nosotros todos los días. Yo no pude vivirlo como una pérdida. Las hay de vidas, desmoronamiento de sistemas sociales, eso es serio. En Uruguay me parece que lo que se han roto son los esquemas que nos ayudaban a vivir, y me parece bueno. Ya nadie puede decir "lo que hay que hacer es ésto," y plantearlo como consigna. Ahora hay que pensar, escuchar más a la gente. Creo que lo que se murió es el paternalismo ideológico, y que fue muy fuerte entre la intelectualidad uruguaya.[48]

Evidentemente se trataba ahora de un pensamiento distinto. El Galpón cerraba el siglo con cambios en su acción política, en sus creaciones, en su organización, y como veremos, también en su relación con sus socios y público.[49]

4.2.3 Cultura uruguaya en el nuevo milenio

Iniciar el milenio en medio de una latente crisis fue para el Uruguay la evidencia de que volver a los años dorados de la “Suiza de América” y a su imaginario de

---

[47] MIRZA, Roger, “Raquel Diana. Dramaturgia femenina de la postdictadura”, *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, Tomo 12, p. 63.

[48] BRAVO-ELIZONDO, Pedro, “De cuentos de hadas, Uruguay y otros suelos: Entrevista con Raquel Diana”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 33, Núm. 1, p. 149.

[49] “El área de difusión, antes se llamaba propaganda pero quedaba muy soviético”, comentó Marina Rodríguez al hablar sobre algunos cambios organizativos. En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…*, p. 166.

sociedad igualitaria, educada y culta no tenía nada más que ver con dejar atrás la dictadura. A las ilusiones generadas tras la recuperación democrática le siguió, señala Roger Mirza:

> […] la conciencia de la pérdida de algunos viejos mitos cuyos correlatos reales fueron desmentidos violentamente. Uno de ellos fue el de la tradición democrática y el ejército civilista, pero también el de la sociedad integradora e igualitaria, en una época en que las diferencias económicas y sociales se acentuaron por el neoliberalismo privatizador que fue la marca de los sucesivos gobiernos de la postdictadura.[50]

El deterioro socioeconómico produjo una fragmentación cultural de la sociedad uruguaya. Radacovich explica que en el "enclasamiento" de las prácticas, gustos y comportamientos culturales fueron evidencia de formas simbólicas de distinción. Dicha diferenciación y segmentación cultural fue además producto de la creciente internacionalización de los estilos de vida.[51] A la estratificación abonó el proceso de vaciamiento de la zona céntrica, La gentrificación redelineó social y urbanísticamente a Montevideo; mientras se estetizó la costa y las zonas de mayor nivel económico, la periferia fue marginada. Estos aspectos relacionados tanto con la crisis, con la economía neoliberal y con los nuevos estilos de consumo global impactaron las actividades culturales. Por ello, la década del dos mil fue una época de transición y cambios con una desigual apropiación de bienes y servicios culturales donde el arte fue un notorio mecanismo de distinción social. Además, como resultado del aumento del uso del tiempo libre en entretenimiento digital y en el espacio doméstico, hubo en el país un retraimiento de las actividades artísticas ya de por si afectadas por la precarización del poder adquisitivo.

Hacia el final de su quinquenio, Batlle Ibáñez había logrado estabilizar la economía con la ayuda de Washington y del FMI, pero la credibilidad del sistema partidario tradicional pagaría un alto costo tras la crisis. Un ciclo se había agotado y

[50] MIRZA, Roger, "El Uruguay contemporáneo; una modernización accidentada", *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, Tomo 12, p. 7.
[51] RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural…,* p. 202.

el Frente Amplio, ensanchando alianzas y radicalizando su retórica, emergió como la alternativa abrazada por una convicción generalizada y la promesa de una nueva era para el Uruguay. Por vez primera en la historia una coalición de izquierda ganó las elecciones presidenciales con Tabaré Ramón Vázquez Rosas para el periodo 2005-2010. El Frente Amplio sería elegido por otros dos quinquenios consecutivos. Con el extupamaro y popular José Alberto Mujica Cordano como presidente para el de 2010-2015, y nuevamente con Tabaré Vázquez para el de 2015-2020.

Pero volviendo al momento que nos ocupa, a partir de 2005 inició una época caracterizada por priorizar las políticas sociales, posible gracias a la recuperación económica que se consolidó hacia el final del primer mandato de Tabaré Vázquez.[52] Ciertas acciones le darían gran respaldo popular al gobierno, como las investigaciones para el esclarecimiento de las desapariciones y violaciones de los derechos humanos durante la dictadura que llevaron a prisión a los expresidentes Juan María Bordaberry y Gregorio Álvarez; así como a militares y policías.[53]

Una vez que pudo sentirse la recuperación económica hacia finales de la década del dos mil, vino con ella la reactivación de la vida cultural. "Los sectores medios refuerzan la intensidad y regularidad de sus rutinas culturales, aferrándose más al consumo simbólico como expresión de una identidad social que no están dispuestos a dejar caer";[54] de esta manera aumentó la asistencia a museos, cine, conciertos y teatro. Los sectores populares reactivaron también sus prácticas, aunque el acercamiento a las "bellas artes" -siempre con excepciones- ocurrió a

[52] Para el 2008 la inversión nacional y extranjera representaba ya el 16% del PIB y las exportaciones llegaron a 9 mil millones de dólares. "El gobierno volvió a negociar la deuda pública y se promovió desde la política monetaria una relativa mejora de la competitividad. El salario real tuvo un moderado crecimiento a partir de la restauración de los Consejos de Salarios (institución tripartita de los años 40), lo que permitió además una mayor vitalidad del movimiento sindical. A su vez, con la implementación del Plan de Emergencia, se destinaron 200 millones de dólares en dos años para cubrir las necesidades básicas insatisfechas de la franja de hogares que se hallaba en el piso del primer quintil de población considerado indigente (100 mil uruguayos, en su mayoría niños, en el año 2004). En: RILLA, José, "Uruguay 1985-2007: Restauración…", p. 86.

[53] Entre estos estuvieron Ricardo Arab, José Gavazzo, Luis Maurente, Jorge Silveira, Ernesto Ramas, Gilberto Vázquez, Sodé Sande y Ricardo Medina. También se hicieron excavaciones en predios militares, aunque con poco éxito. Muchos crímenes han quedado sin esclarecer, pero al menos fueron posibles ciertas reivindicaciones evitadas por los anteriores presidentes, aun cunando el artículo 4º de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado otorgaba al Ejecutivo el poder de actuar judicialmente sobre las denuncias presentadas. Ver en: RILLA, José, "Uruguay 1985-2007: Restauración…", pp. 87-88.

[54] RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural…*, p. 291.

través de los eventos promovidos por las intendencias y que llegaron hasta los barrios. Sectores altos e interesados en el arte nunca habían tenido que abandonar su asistencia a recintos como el Teatro Solís.

En cuanto a las políticas culturales, a partir del 2005 ocurrió una reestructuración general de la principal instancia cultural que fue sustituida por la Dirección Nacional de Cultura (DNC) en el 2007. La DNC reorganizó y amplió sus áreas, así como sus programas estratégicos. A las operantes áreas artísticas se agregó de manera novedosa la de Ciudadanía Cultural con el propósito de promover los derechos culturales de la población, tanto para el acceso y el disfrute, como para la creación. También fue creada el área de Gestión Territorial, encargada de velar por una equitativa distribución de los programas culturales.[55] En ese sentido puede hablarse de una política cultural con una perspectiva incluyente y descentralizada que se impulsó a través de programas como: "Centros MEC", "Usinas Culturales", "Un pueblo al Solís", "Fábricas de Cultura", "Museos en la noches", "Muestras Rodantes", "Boliches en Agosto", "De todas partes vienen", "Arte y Juventud", "Puntos de Cultura", entre otros; los cuales han generado de una manera muy organizada mecanismos de acceso y de difusión cultural ejemplares en América Latina.[56] Para profesionalizar la difusión de las artes escénicas, en 2010 el área de teatro se transformó en Instituto Nacional de Artes Escénicas.

[55] HARVEY, Edwin R., *Políticas culturales en América Latina,* p. 461.

[56] La perspectiva de inclusión y descentralización cultural se observa en los objetivos de estos programas. Por ejemplo, los Centros MEC comenzaron a funcionar en 2006; se concibieron como centros educativos y culturales para la integración social donde se generan propuestas a partir de las demandas locales (talleres artísticos, charlas, talleres tecnológicos como la alfabetización digital para adultos. Hacia el final del quinquenio había 79 distribuidos en 14 departamentos y actualmente son 130, los cuales conforman una gran red cultural. Por su parte el programa Un Pueblo al Solís (que inició en 2010 y que remite al tipo de los que se realizaban en la antigua Unión Soviética), fue creado con la idea de acercar a los habitantes de todos los rincones del país al principal recinto teatral de la capital, principalmente de localidades de menos de 5 mil habitantes. Cada año se reciben a unos veinte pueblos, con cerca de cincuenta personas, y también al "Gran pueblo" que implica el traslado en tren o en ómnibus de 700 personas desde una o varias localidades. El programa Usinas Culturales consiste en una serie de centros regionales para el impulso de la producción artística ciudadana, por lo que están equipados con salas de grabación musical y equipamiento para la producción audiovisual donde principalmente los jóvenes de zonas marginadas pueden desarrollar su talento. Actualmente existen 19 usinas. En cuanto al proyecto Fábricas de Cultura, fue ideado para generar "emprendimientos culturales", principalmente para mujeres y discapacitados (como fabricación de prendas de diseño, artesanías o títeres). En: *Ministerio de Educación y Cultura*, https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura

A lo que sí llegó tarde Uruguay y que emula a lo realizado en el resto del continente desde finales de los ochenta por los gobiernos neoliberales (aunque aquí se tratara de un gobierno de izquierda), fue al establecimiento de los fondos concursables en 2005, para lo que fue creado, a través de la Ley 17.930, el Fondo Concursable para la Cultura, que funcionaría mediante convocatorias públicas, en este caso de los distintos fondos sectoriales (teatro, música, cinematografía, etcétera) para el financiamiento de proyectos de las correspondientes disciplinas, así como de revistas especializadas en cultura.[57] También como en el resto de los países, además de introducirse el criterio de competencia en las artes, el resultado terminó siendo muy selectivo. Para la primera convocatoria se presentaron 1700 proyectos, de los cuales fueron apoyados 160 (menos del 10%).[58] Las cifras no han variado mucho con el tiempo. En 2010 las actas registran 110 proyectos apoyados, y en 2015 a 124.[59] Progresivamente fueron creados otros fondos y convocatorias, una específicamente para las regiones, otra para la formación artística y también una para infraestructuras culturales (mantenimiento y equipamiento de recintos como auditorios, bibliotecas, salas teatrales, etcétera).

También como en otros países, principalmente del Cono Sur, se creó una Ley de Fondos de Incentivo Cultural (ley de mecenazgo) para fomentar la participación de empresas mediante beneficios fiscales por las donaciones efectuadas a fondos de proyectos específicos o a un fondo común.[60] Lo que sí fue un hallazgo en Uruguay fue la aprobación en 2008 de la Ley 18.834 de Seguridad Social del Artista, que lo reconoce como trabajador, con derechos laborales y de seguridad social.[61]

[57] HARVEY, Erwin R., *Políticas culturales en América Latina,* p. 541.
[58] BENÍTEZ MARRERO, Patricia, *Modelo de Políticas Culturales…*, p. 44.
[59] En: https://fondos.culturaenlinea.uy/presentacion/documentacion-de-archivo/
[60] Al contribuyente le puede ser devuelto en certificados de crédito hasta el 55% (en Montevideo y 65% en el Interior) si dona a un Fondo Específico, o hasta el 75% si es al Fondo Común; además de deducir del IRAE el 25% del monto total de lo donado. En: https://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy
[61] BENÍTEZ MARRERO, Patricia, *Modelo de Políticas Culturales…*, p. 45.

Específicamente en Montevideo, la intendencia cuenta con un Departamento de Cultura que emite convocatorias locales y realiza programas para la ciudad.[62] Para la actividad teatral han sido particularmente importantes el Programa Teatro en el Aula y el de Fortalecimiento a las Artes, creado en 2012 y a través del cual la FUTI recibe un presupuesto para financiar a los grupos con salas propias; un subsidio del que las salas independientes habían carecido históricamente y que, aunque no cubre el mantenimiento total, sí ha favorecido sus condiciones.[63]

Conviene en este punto resaltar los alcances que la organización gremial tiene en el país. Las decisiones sobre el destino del presupuesto para el arte no son decididas solo por las instituciones, estas son compartidas con las organizaciones civiles. Además de este apoyo que administra la FUTI, existe otro que es asignado a la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) para la producción de obras. Un hito del gremio fue el impulso de la Ley 198.21 de promoción del desarrollo del Teatro Independiente, aprobada en 2019 y en la que se declara la actividad de interés general. Dicha ley tiene como objetivo amparar su ejercicio, así como crear el Consejo Nacional Honorario del Teatro Independiente, "que tendrá entre sus cometidos fomentar la conservación, el funcionamiento y la sustentabilidad de los espacios destinados a la actividad teatral; apoyar la difusión, favorecer la más alta calidad artística y posibilitar el acceso de la comunidad a esta manifestación artística".[64]

4.2.4 El Galpón del siglo XXI. A 70 años de su fundación

Los cambios en el consumo cultural en tiempos de la globalización y la era digital que de por sí afectaron a las actividades escénicas, en Uruguay se agravaron en el contexto de la crisis. La actividad teatral se contrajo, pasando de 326,091 entradas

[62] Destaca la iniciativa de la tarjeta Montevideo Libre, con la cual los estudiantes de secundaria, bachillerato, educación técnica, artística y docente pueden acceder durante su vida estudiantil a una diversidad de actividades culturales gratuitas y con descuento (teatros, cine, carnaval, conciertos, etcétera).

[63] "De acuerdo con integrantes de El Galpón, este dinero se destina al pago de gastos básicos estatales tales como la electricidad y el agua. El gobierno define un monto anual que destina al programa para que sea repartido entre la FUTI y la SUA. De acuerdo a la periodista cultural de La Diaria, Débora Quiring, en el último ajuste anual, se acordó que ambas organizaciones recibieran una partida de $U6.000.000". En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…*, p. 69.

[64] En: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/ley-teatro-independiente

registradas en 1998 a 213,828 en 2002, teniendo que competir con opciones culturales más accesibles.[65] Como fue señalado al inicio del capítulo, el "abaratamiento cultural" favoreció la elección de espectáculos más comerciales o de producciones estilo *Broadway*, que aunque costosas, "acercan" al espectador a las estrellas del espectáculo.

Aunque desde sus orígenes El Galpón había buscado que su teatro fuera para todo público, con énfasis en el popular y obrero, lo cierto es que este se nutrió siempre y mayoritariamente de universitarios, profesionistas y sectores medios.[66] Principalmente la llamada clase media progresista, que dentro de su rutina cultural acostumbraba la asistencia a recitales, cine clubs o al teatro, fue quien engrosó las filas de sus socios. Pero durante la contracción económica de finales de los noventa, el apoyo y la afluencia se vieron mermados; a las dificultades del Galpón se sumó el déficit por la construcción de su Sala Atahualpa del Cioppo y la Sala Cero y posteriormente modificaciones arquitectónicas que le dieron al espacio el carácter de complejo cultural.[67]

En medio de esas circunstancias emergió una iniciativa encabezada por el entonces encargado de finanzas de la agrupación, Héctor Guido, para reestructurar la participación de los socios. El nuevo sistema fue nombrado *Socio Espectacular* y consistió en generar una amplia oferta cultural, más allá del trabajo del Galpón e incluso de la actividad teatral misma. "Consiste en una oportunidad para el público de, a través de una cuota mensual que no excede las dos entradas de teatro, por poner un ejemplo, ver un amplio espectro de espectáculos durante todo el tiempo que dura ese mes".[68] Para su instrumentación El Galpón se asoció con el Teatro Circular, representado por Juan Graña. En principio el plan era sumar las

[65] RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural…*, p. 67.
[66] Al respecto comenta Arturo Fleitas: "Una cosa de las cosas con la que sonábamos nosotros era tener una sala, una enorme sala llena de obreros. Y los obreros no venían a ver nuestros espectáculos y recuerdo que una orientación que recibimos de la CNT en aquel momento era que los obreros no tenían tiempo ni vocación para venir al teatro, y que el trabajo de los artistas era trabajar con la clase media para atraerlas así a las posiciones de la clase obrera, y bueno, eso es lo que intentamos hacer dentro de todo". En video: *1969 El señor puntilla y su criado Matti*.
[67] En 2003 y 2004 se remodeló el área del hall que incluyó la creación de locales en donde se encuentra una librería, una tienda de discos, la cafetería, taquilla y recepción.
[68] GRAÑA, Juan, "Socio Espectacular", *Seminario. Públicos y artes escénicas*, p. 146.

actividades ofertadas por ambas agrupaciones y a sus respectivos socios; luego comenzaron a negociar alianzas. Primero con la Comedia Nacional haciendo un pago a la Intendencia Municipal de Montevideo a cambio de incluir los eventos de la Comedia en la oferta. También sumaron como servicios contratados a la editorial Banda Oriental y la Cinemateca (con perfil de cine de arte), y luego a la Filarmónica. "La respuesta fue inmediata porque creemos que acertamos en que el público se había retrotraído por una cuestión económica y eso nos dio ánimo para seguir adelante y tratar de ampliar más la oferta, desde el punto de vista de una concepción de cultura total".[69] Acto seguido la propuesta se volvió más elaborada -y también polémica- cuando incluyeron al cine comercial, al carnaval criollo y hasta el futbol.[70]

En la actualidad existen tres tipos de tarjeta: la básica, la tipo 1 y la tipo 2. La primera da derecho a entrar a los espectáculos de Teatro Circular, El Galpón, El Tinglado y la Comedia Nacional, al Cine Universitario, la Cinemateca y a la Filarmónica de Montevideo. También 2 x 1 a LIFE Cinemas (Cine Comercial). Brinda descuentos en las actividades del SODRE (Orquesta Sinfónica, Ballet y Cinearte), Espectáculos de la Criolla del Prado y actualmente acceso a biblioteca digital y espectáculos por *streaming*. Los beneficios de entrada al cine aumentan según el tipo de tarjeta. Además, en el tipo 2 hay derecho a una entrada al Carnaval en el velódromo y otra al futbol.[71]

Para la cantidad de eventos que se ofertan, el costo de las tarjetas resulta muy accesible, actualmente en dólares equivalen a: básica $7.86, tipo 1 $12.35 y

[69] GRAÑA, Juan, "Socio Espectacular", p. 147.

[70] Sobre la manera en que lograron integrar a los clubes de futbol a la propuesta, Juan Graña comenta: "Pasamos mucho tiempo en conversaciones con la AUF (Asociación Uruguaya de Fútbol), en un mundo que no conocía, pero fueron receptivos y escucharon. Tuvimos la posibilidad de asistir a una asamblea de clubes donde tuvimos tiempo de explicarles lo que queríamos. La propuesta se concretó y todos los equipos aceptaron excepto Defensor Sporting que por un tiempo se mantuvo afuera de Socio Espectacular. Ellos tenían un pensamiento similar al de Cinemateca y al de Banda Oriental ya que temían que sus socios abandonasen el club para asociarse únicamente a Socio Espectacular. Ningún socio de fútbol va a dejar de ser socio de su equipo. Luego incorporamos el basketball. Fue un paso muy importante por la propuesta novedosa de una cultura abierta el teatro, al deporte, al cine y a la música. En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…,* pp. 181-182.

[71] El futbol no aparece actualmente como oferta en la tarjeta socio espectacular (2022). Probablemente se deba a la situación de la pandemia o a que ya no se ha renovado la negociación con los clubes deportivos.

la tipo 2 $16.17.[72] Cuando por solo boleto al teatro, fuera de este esquema, se paga un costo promedio de 10 dólares. Juan Graña pondera las bondades de *Socio Espectacular* diciendo:

> El hecho de que los públicos puedan tener una oportunidad de acceder al arte teatral y al arte en general, y aun al deporte, a través de una cuota mensual accesible, nos parece que responde también a una tradición que hemos tenido, al menos en los teatros independientes, de buscar socializar el arte, de llegar a públicos más amplios que nos permitan crecer y llegar a más personas, lo cual creo que es lícito. Es decir, responde a una idea de crecimiento. También de democratizar -por decir una palabra que nos parece que se ajusta- el acceso a los espectáculos.[73]

En contraparte dentro del medio hay quienes consideran que *Socio Espectacular* "se ubica en las antípodas de toda preocupación estética";[74] que se trata de un negocio que no busca formar públicos sino atraer recursos, homogeneizando y banalizando la elección entre un tipo de actividad con valor artístico y cualquier otra diversión. "Se produce una suerte de "cultura de supermercado" donde el público no se detiene a la reflexión, las obras no se vuelven a ver más de una vez, por lo que la apuesta está situada en la capacidad de renovación permanente de la oferta y el consumo".[75] Se paga por ver lo que sea, critican; y consideran que se trata de una competencia desleal porque las obras de teatro que no forman parte del esquema no pueden abaratar tanto sus entradas. "Es una forma de producción que no coincide con el espíritu o la ideología con la que se creó el teatro independiente en el Uruguay […] quienes vivimos de las ventas de entradas, cada vez podemos vivir menos de nuestro trabajo de actor o actriz".[76]

Podemos considerar como cierto que su anterior y tradicional sistema de socios iba más allá de la obtención de recursos porque generaba una filiación. Ser

[72] En: https://socioespectacular.com.uy/tarjetas/
[73] GRAÑA, Juan, "Socio Espectacular", p. 148.
[74] PIGNATARO CALERO, Jorge, "La temporada '97 en el teatro uruguayo", *Latin American Theatre Review*, Vol. 31, Núm. 2, p. 192.
[75] RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural…,* p. 310.
[76] FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…,* p. 288.

socio del Galpón significaba un compromiso, un gusto, ser partícipe del desarrollo de ese estilo de teatro y de ese proyecto que cumplía una función social. A diferencia de eso, *Socio Espectacular* es un emprendimiento que facilita el acceso a cualquier oferta cultural disponible sin procurar un arraigo hacia algún proyecto.

En el 2011 y a casi 15 años de que iniciara *Socio Espectacular* Juan Graña habló sobre los resultados. Estaban suscritos al programa alrededor de 29 mil socios que concurrían a las actividades en los siguientes porcentajes; Filarmónica 7%, Carnaval 6%, Teatro 22%, Ediciones literarias 6% y Cine 28%. El 31% restante no fue mencionado, por lo que cabría suponer que corresponde al futbol. En cuanto a los ingresos generados señaló que hasta ese año se habían obtenido alrededor de nueve millones de dólares. "De los ingresos el 60% va a los teatros. Por supuesto que el mayor porcentaje va al Teatro El Galpón y al Teatro Circular que son los dueños".[77] Sin duda un esquema audaz si consideramos que por el 22% de asistencia al teatro reciben el 60% de lo recaudado.[78]

La impresión que genera este porcentaje es que se trata de un negocio a través del cual El Galpón goza de abundantes recursos. La realidad es que sostener la estructura e infraestructura de la institución teatral es muy costoso y que los ingresos que se generan, tanto por *Socio Espectacular*, como por todas sus otras actividades son insuficientes para que los 37 miembros reciban hoy por hoy un sueldo por su trabajo (debiendo subsistir de otros empleos o ingresos). El dinero del proyecto se destina a mantener el recinto cultural (con tres salas, oficinas, biblioteca, bodegas, sala de exposiciones, aulas, etc.), a pagar los sueldos de los 30 funcionarios (empleados) que laboran para la institución, a financiar el 50% de la escuela de formación actoral y desde luego, a mantener y producir sus nuevas obras

[77] GRAÑA, Juan, "Socio Espectacular", p. 149.

[78] Sobre la forma en que se dividen los ingresos y el destino que tienen, Juan Graña señala: "Antes de empezar con Socio Espectacular fijamos una forma de reparto de 2 a 1. Por ejemplo, si el ingreso fuera de $U600.000, El Galpón se lleva $U400.000 y nosotros $U200.000. Para el Teatro Circular es y ha sido un sustento muy importante aunque si bien no cubre todo, alcanza dos tercios del presupuesto". En: FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación…,* p. 182.

(entre ocho y nueve anuales).[79] De cualquier manera en distintas tribunas no ha dejado de cuestionárseles si el fin justifica los medios.

> Hay un dilema interno que nos corroe que es que todo el trabajo que realizamos en forma gratuita los artistas, actores y directores se lo como todo este enorme edificio y que tenemos que pagar sueldos a funcionarios que mantienen funcionando esto y los que producen no ganan nada. Es una contradicción flagrante. […] Se ha tratado de encontrar soluciones a través del Socio Espectacular, a través de otras cosas, pero no, no da abasto, es tan grande este edificio, son tantas las necesidades que tiene, del mantener esto, que incluso algunos compañeros han plateado ¡basta de ladrillos! Paguémonos a nosotros y dejémonos de ladrillos.[80]

Los galponeros consideran que es imprescindible que el Estado asuma compromisos más grandes con los proyectos de las instituciones independientes que de algún modo sostienen parte de la vida cultural del país; "[…] esto no debe recaer sobre el esfuerzo, el sacrificio de la vida de un puñado de compañeros y de gente, esto es un aporte a la comunidad, es un capital comunitario que tenemos y es una obligación de Estado asumirlo como tal".[81] En contrapartida, otros grupos sin salas o emergentes opinan que El Galpón, únicamente por lo que simboliza históricamente, recibe mayores beneficios que el resto. La idea se ha reforzado por el hecho de que en el 2008 exigieron al Estado una reparación por los daños que sufrió su patrimonio durante la dictadura cuando fue desmantelada y usufructuada su sala. Como resarcimiento recibieron 2 millones de pesos uruguayos, un acto sin precedentes en la relación del Estado con los artistas.

A los desacuerdos señalados se suma el que algunos grupos sin sala y que alquilan las del Galpón para sus temporadas, opinan que en el discurso estas son puestas a disposición de la comunidad, cuando en la realidad el costo es elevado y

[79] En entrevista al Consejo Directivo (Héctor Guido, Lila García y Dante Alfonso) realizada por Rosanna Cedeño el 24 de julio de 2019, se informó que la institución está integrada por 37 miembros, 30 estudiantes-aspirantes y 30 funcionarios (empleados).
[80] Testimonio de Arturo Fleitas, En: *Historias Galponeras. Parte 4. Posdictadura…*
[81] Testimonio de Héctor Guido, En: *Historias Galponeras. Parte 4. Posdictadura…*

la repartición de ganancias inequitativa, ya que deben dar a la sede un alto porcentaje de cada boleto vendido, pero además admitir gratis a los socios espectaculares que no les generan a ellos ningún beneficio.

A los cambios internos ya enunciados desde finales del siglo en el grupo, se agrega esta otra perspectiva de relación con el público y también con el gremio. Una situación que confirma que se trata de un proyecto que se ha modificado en función de otras circunstancias históricas y también de las elecciones de quienes lo conforman en la actualidad. Héctor Guido, miembro del Consejo Directivo, fungió como Director del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo; un cargo de funcionario que sería difícilmente concebible en las primeras décadas del grupo en la que había un declarado rechazo al poder público ¿Matizaría el caso el hecho de que la colaboración ocurrió con un gobierno del Frente Amplio? Probablemente. Lo cierto es que hoy día los integrantes consideran que la experiencia como funcionario ha sido benéfica para la agrupación. Es justo señalar que el Programa Fortalecimiento a las Artes creado en 2012 y a través de cual tanto la FUTI como la SUA reciben subvenciones para las salas independientes y producciones que se presentan en los distintos barrios, fue iniciativa de Guido durante su gestión. Aquí hay que observar que a diferencia de sus primeras décadas y durante la dictadura, la FUTI ha estrechado lazos cada vez más sólidos y permanentes con el Estado, lo mismo que ciertas agrupaciones que lo conforman, sobre todo las que cuentan con foros, como El Galpón y cuya subvenciones y mercantilización matizan posicionamientos de otros tiempos y por lo tanto, la misma noción de independencia de antaño.

En las dos últimas décadas y en el estricto terreno artístico El Galpón ha pasado por etapas de estancamiento artístico y también de menor asistencia de público. Esto tiene que ver con que no se trata ya de los tiempos de las prestigiosas direcciones de Atahualpa del Cioppo o de César Campodónico; incluso de las de generaciones posteriores que también fueron muy aplaudidas (Moretti o Azambuya) y que generaban un gran arraigo y cariño del público. También con la diversidad en la oferta cultural y con el hecho de que el público joven no es tan asiduo al teatro.

Si bien en la actualidad su repertorio es tan ecléctico como siempre lo fue y no falta el montaje de algún clásico o raramente de algún Brecht, lo notable es el interés por autores contemporáneos.[82] Eventualmente montan obras con algún contenido ideológico, aunque es evidente que la perspectiva es ahora distinta. En 2019 por ejemplo, estrenaron *Bakunin Sauna*, *una obra anarquista* escrita y dirigida por Santiago Sanguinetti, sobre la que se escribió en la prensa:

> […] lo que comienza siendo como una comedia ideológica, luego va dirigiéndose hacia un mero juego, para culminar prácticamente en el vacío. Asombra ver a los actores más veteranos de El Galpón en un planteo que parece tomar a las ideologías de izquierda para la parodia, para ponerse al servicio de un divertimento que quizá exija bastante al espectador, para conducirlo finalmente a una mera humorada.[83]

Hay puestas en escena no tan bien recibidas junto a otras galardonadas, y su participación en festivales internacionales es constante. A decir de ellos mismos "el público nos exige un rigor en el contenido y forma, es un público exigente".[84] Ellos saben que deben responder a una trayectoria y a un prestigio construido a

[82] En los últimos cinco años han estrenado, en orden cronológico:
2017 – "Incendios" de Wajdi Mouawad. Dirección: Aderbal Freire-Filho. "Nerium Park" de Josep María Miró. Dirección: Gerardo Begérez. "Los amores de Shakespeare" dramaturgia de Ana Isabel Fernández. Dirección: Bernardo Trías. "Arizona" de Juan Carlos Rubio. Dirección: María Pollak. "Arturo Ui" de B. Brecht. Dirección: Villanueva Cosse. "El Polilla" de Ziraldo. Dirección: Fernando Toja "Las amargas lágrimas de Petra Von Kant" de Rainer Werner Fassbinder. Dirección: Graciela Escuder
2018 – "Lorca en las trincheras de Madrid" de Adhemar Bianchi. Dirección. Adhemar y Ximena Bianchi. "La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa" de Matei Vizniec. Dirección: Aderbal Freire-Filho. "El Monstruo de colores" de Anna Llenas. Dirección: Dante Alfonso. "Petróleo" de Lukas Barfuss. Dirección: Bernardo Trías. "La Ronda de Arthur Schnitzler. Dirección: Levon "Viralata" de Fabián Severo. Dirección: Luis Vidal Giorgi. "Los cumpleaños de Irina" basado en textos de Rebekka Kricheldorf. Dirección: Villanueva Cosse.
2019 – "Casa de muñecas" de H. Ibsen. Dirección: Marcelo Díaz. "El padre" de Florian Zeller. Dirección: Héctor Guido. "Bakunin Sauna, una obra anarquista. Texto y dirección: Santiago Sanguinetti. "Por H o por B" de Diego Peretti y Sebastián Suñé. Dirección: Marcos Zarzaj. "Una artista del sueño" texto y dirección: José Sanchis Sinisterra. "Medida x Medida" de W. Shakespeare. Dirección: Laurent Berger. "El pequeño poni" de Paco Bezerra. Dirección: Natalia Menéndez. "Proyecto Galeano, latinoamericano" dramaturgia y dirección: Aderbal Freire-Filho.
2020 – "La travesía involuntaria" de Marcos Acuña. Dirección: Vladimir Bondiuk Petruk. "Mujer: Es. El pretencioso aroma de las flores de plástico" de Anaclara Alexandrino. Dirección: Nahuel Delgado.
[83] REYES, Carlos, "Bakunin sauna: El Galpón en una comedia delirante que parodia a la vieja izquierda", *El País Urugua*y, 13 de junio 2019.
[84] Entrevista a Héctor Guido realizada por Rosanna Cedeño el 24 de julio 2019, en las instalaciones del Galpón.

través de décadas. Lo cual supone a la vez una contradicción. Por una parte, El Galpón busca mantener un discurso arraigado en sus motivaciones originarias, en el mito que representa, y por otro su praxis lo contradice y más bien se observa un proceso de renovación. A pregunta explícita de la que suscribe sobre la posición política actual de la institución, Héctor Guido respondió:

> Antes el público asistía por un tema conceptual, por convicción, pero el mundo fue mutando y los grupos también. Ha aparecido la concepción de compañía, los festivales con mucho dinero, el "mercado de las artes". Todos nos cuestionamos hacia dónde íbamos; nosotros tenemos otros intereses colectivos pero el público también ha cambiado y hemos buscado adaptarnos, nos hemos reformulado, buscamos las estrategias […] Nuestro discurso es colectivo, social, humanista. Vamos adaptándonos, lo que no implica pérdida de principios, sino que hay que ser creativos.[85]

Con más de 70 años cumplidos las jóvenes generaciones se cuestionan hacia dónde ir:

> Creo que el mayor problema que atraviesa El Galpón es la perdida de los maestros, porque ya no surgen maestros, queda como un vacío, un silencio. Y era un aprendizaje terrible, era maravilloso, no era solo en los ensayos, uno aprendía del Chino Campodónico, de Juan Carlos Moretti, de María (Azambuya) aprendía también en las asambleas, también en las reuniones de las comisiones. Cuando todos nos juntábamos a tratar de resolver el Galpón y con la utopía de querer resolver el mundo, empezando por El Galpón, empezando por el teatro y entonces ¿ahora qué hacemos? ¿Qué hacemos? [86]

Siete décadas de existencia constituyen una verdadera hazaña para el teatro independiente latinoamericano que no hubiese sido posible, dadas las crisis políticas, sociales y humanas vividas, sin la capacidad del Galpón para sobreponerse e idear caminos ante las adversidades. La última prueba de ello ha

[85] Entrevista a Héctor Guido realizada por Rosanna Cedeño el 24 de julio 2019, en las instalaciones del Galpón.
[86] Testimonio de Gerardo Begerez, actor y director. En: *Historias Galponeras. Parte 4. Posdictadura…*

sido el trance por la pandemia mundial; mientras que diversos elencos optaron por transmitir sus obras en plataformas digitales, El Galpón decidió realizar una producción especial para estos medios. El resultado fue la serie *Temporario* de ocho episodios transmitidos por canal 10 y filmados con una escenografía (set) construida en la sala principal del teatro. La inédita forma de producción para la pantalla chica resultó todo un éxito.

El Galpón demostró una vez más que en circunstancias adversas pueden crear soluciones, no siempre exentas de un costo artístico, social o humano. "Nos ven tan fuertes que se imaginan que no precisamos nada".[87] Se trata de una institución que si bien constituye un emblema y que es digna de reconocimiento y admiración, representa un gran compromiso para sus herederos. Su recinto cultural a la vez que es condición de posibilidad, absorbe todo su esfuerzo. Nuevos talentos y generaciones son responsables de la continuidad del proyecto; quizá sean ellos los que renueven estructuras, los que puedan atesorar un legado y hacerlo pervivir sin que eso signifique convertir al mito en una carga. Lo que sí es posible afirmar es que el sentido de independencia que alguna vez diera vida al proyecto, condensado en las nociones de teatro popular, de arte y militancia artística, está cada vez más ausente, y aunque el grupo se autodefine como independiente, habría que entender que hoy día la noción hace referencia a que se trata de un proyecto no oficial.

4.3 La Candelaria: nuevas poéticas y orientación

Al iniciar la década de 1990 Colombia transitaba por un periodo tan crítico que llegó a ser catalogado por la ONU como el país latinoamericano con la peor crisis humanitaria, tercero mundial con el mayor índice de población desplazada por la violencia (entre dos y tres millones) y un promedio de 30 mil personas asesinadas anualmente.[88] A diferencia de otros países sudamericanos en que las guerrillas

[87] Entrevista a Héctor Guido realizada por Rosanna Cedeño el 24 de julio 2019, en las instalaciones del Galpón

[88] TORRES, Marcelo, "La Nación v/s la Globalización en América Latina. El caso de Colombia", *La Nación en América Latina. De su invención a la globalización neoliberal*, p. 37.

fueron eliminadas por los regímenes dictatoriales de los 70, en Colombia durante las últimas dos décadas del siglo XX aumentaron exponencialmente su presencia, lo mismo que la paramilitarización aliada con las fuerzas de ultraderecha que terminaría por salirse del control estatal.[89]

A esto se suma, como factor central, la presencia de cárteles del narcotráfico con gran presencia en la vida económica, social y política del país, entre las que destacan el cártel de Medellín y el de Cali (entre alrededor de diez existentes), que asociados con terratenientes y empresarios penetraron las instituciones del Estado llegando a suplantar o rebasar el poder civil y militar, por encima incluso del de los caciques políticos dominantes (relacionados también como parte de las fuentes de financiación de las guerrillas).[90]

Con tres candidatos presidenciales asesinados entre 1989 y 1990, además de congresistas, alcaldes y concejales, en un ambiente de narcoterrorismo, de persecución y ejecución de miles de militantes del partido de izquierda Unión Patriótica, César Gaviria Trujillo fue electo presidente por el partido liberal para el periodo 1990-1994. El gobierno de Gaviria se caracterizó por dos cosas, una fue su pragmatismo a la hora de resolver los problemas nacionales, lo que le llevó a pactar con diversas fuerzas repartiendo cuotas de poder, no sólo con los partidos tradicionales, sino con movimientos insurgentes para su desmovilización, como fue el caso de la Corriente de Renovación Socialista, el Movimiento Quintín Lame y el

[89] "Las FARC pasaron de tener presencia en 61 municipios, en 1985, a 216 localidades, en 1994; aunque su presencia conllevaba uso de violencia y coacción, también desarrollaron bases sociales en zonas de colonización reciente, entre campesinos y habitantes de enclaves mineros, en zonas bananeras y de palmicultura, así como en zonas cocaleras, de las que empezaron a extraer recursos para financiar su creciente ejército, adicionales a los procedentes de la extorsión y el secuestro a ganaderos y empresarios. Por su parte, el ELN pasó de 3 a 32 frentes entre 1982 y 1996 y de tener presencia en 34 municipios en 1985 a 113 en 1994 […] Los grupos paramilitares se venían fortaleciendo desde los inicios en la década de 1980, mediante sus relaciones con ganaderos, empresarios, terratenientes y sectores de las fuerzas militares, de las que eran aliados en la lucha antisubversiva. Estos actuaban como un parásito que extorsiona mientras cuenta con la tolerancia de las autoridades. Recurrían también al narcotráfico, en lo que parcialmente eran adversarios del Estado; sin embargo, ante la debilidad del Estado, se fortaleció cada vez más en este negocio ilícito y terminó financiándose de él. Actuaban desarticulados y estaban en plena expansión en la Costa Atlántica, especialmente, y en el nororiente del país, de tal forma que en 1994 ya actuaban en 45 municipios". En: DUQUE DAZA, Javier, "Colombia, liderazgos políticos en un contexto de violencia. César Gaviria Trujillo", *Reflexión Política,* Vol. 20, Núm. 39.

[90] DUQUE DAZA, Javier, "Colombia, liderazgos políticos…".

EPL.[91] También hubo negociación con narcotraficantes, como Pablo Escobar a cambio de la promesa de no extradición, a quienes les fueron diseñadas condenas a modo, con el propósito de menguar, a costo de la impunidad y el señalamiento social, la violencia terrorista. La segunda fue su programa económico que adoptó en pleno las estrategias y políticas neoliberales ya en boga en otros países de la región. Colombia no se sustrajo a la tendencia mundial y también tuvo que pagar el alto costo del desmantelamiento de su industria a favor de las importaciones (especialmente de bienes intermedios), del abandono de la producción agrícola, de las privatizaciones, las reformas laborales, la instalación de empresas trasnacionales en detrimento de pequeñas y medianas empresas locales, el aumento de los índices de desempleo y pobreza, y también de la deuda externa.[92]

Por su parte, el Estado entró en un proceso de modernización acorde con los nuevos tiempos y dio cabida a una iniciativa ciudadana de reforma constitucional en 1991. La nueva Constitución abrió las puertas a una democracia institucional más amplia, descentralizando el poder a favor de los gobiernos departamentales y municipales; decretó la creación de la Corte Constitucional y -aunque sólo en el enunciado legal- sentó las bases formales de un Estado social de derecho.

Con el asesinato de Pablo Escobar en 1993 los ataques terroristas del cártel de Medellín menguaron, cobrando entonces prominencia el de Cali que se decantó por la táctica de infiltración del Estado a través de sobornos. En 1994 asumió la presidencia, también por el partido liberal, Ernesto Samper Pizano, muy pronto acusado de recibir financiamiento de dicho cártel para su campaña. El escándalo no se hizo esperar y su periodo presidencial se caracterizó por la crisis política y los intentos de las agencias de seguridad norteamericanas para deponerlo en tanto que se resistía a cooperar con la extradición de los capos. Las acciones de las FARC-

[91] Incluso el ex guerrillero y jefe político del M-19 Antonio Navarro Wolf fue incluido en su gabinete como ministro de salud. Ver en: DUQUE DAZA, Javier, "Colombia, liderazgos políticos…".

[92] El producto industrial descendió dentro del PIB colombiano de un 22% en promedio anual antes de 1990 al 13% total en 1999. "El déficit de la cuenta corriente de la balanza de pagos ascendió al 4.2% del PIB en 1998 - el año anterior al del colapso de la economía- y la deuda externa aumentó 2.6 veces de 1990 al 2001. […], el desempleo que en 1991 era de 9.8% se elevó al 20.4 %; la pobreza creció del 57.7% de la población desde el primero de los años indicados al 68& en 2001". En: TORRES, Marcelo, "La Nación v/s la Globalización en América Latina. El caso de Colombia", p. 44.

EP se desataron, lo mismo que el descontento social a causa de la intromisión norteamericana que finalmente se consolidó en 1998 tras la llegada a la presidencia del conservador Andrés Pastrana Arango y la aplicación del Plan Colombia, un proyecto militar para combatir al narcotráfico y las guerrillas diseñado para 5 años y con un valor de 7 mil millones de dólares, de los que Estados Unidos financió la mitad, lo que le otorgó un amplio margen de injerencia en el país.[93]

En el terreno de la cultura fue una época de constantes cambios, entre los cuales estuvo, como veremos a continuación, el de las políticas culturales de Estado, que adquirieron un nuevo perfil, asunto que impactó en la tan afianzada organización de las agrupaciones teatrales independientes.

4.3.1 Política cultural colombiana en transición

En 1988, como iniciativa de la actriz argentina Fanny Mikey, quien radicaba en Colombia desde treinta años atrás, así como del director teatral y funcionario Ramiro Osorio, se creó el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB) que ya para finales de siglo fue considerado uno de los más grandes e importantes del mundo. La habilidad de ambos gestores atrajo la participación de capital privado y público y fue la gran oportunidad para que distintas instancias gubernamentales finalmente se comprometieran con la difusión artística como no lo habían hecho hasta entonces, y es que en esos años de creciente violencia, de la que el mismo festival no se sustrajo (en la primera edición detonaron una bomba en uno de los teatros), el FITB se convirtió en uno de los más importantes medios para proyectar hacia el exterior una cara positiva del país.

Desde ese 1988 tanto los teatros como las calles de Bogotá, se convierten cada dos años y a lo largo de 17 días en una fiesta teatral donde se programan cientos de presentaciones artísticas de decenas de compañías del mundo.[94] La

[93] TORRES, Marcelo, "La Nación v/s la Globalización en América Latina…", p. 39.

[94] La historia del FITB la desarrolló, aunque con sesgos notorios, Amaranta Osorio en una investigación de posgrado dirigida por el mismo Ramiro Osorio, sin embargo, dentro de esta pueden consultarse datos estadísticos de utilidad. Ver en: OSORIO CEPEDA, Amaranta, *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá-Impacto y supervivivencia*.

logística y mecanismos financieros necesarios para un evento de esta magnitud inauguraron formas de gestión cultural inéditas en el país y de algún modo también impulsaron la profesionalización de varias prácticas institucionales, de competencia en el medio, y por qué no, la de la asunción del arte como un territorio redituable en lo económico así como de prestigio para los *sponsors* y el gobierno.[95] Desde entonces algunos de los eventos se realizan al aire libre y son de acceso gratuito, pero la mayoría requiere del pago de un boleto que generalmente es de un costo elevado, por lo que es reconocido que el perfil del público asistente suele ser de clase media y alta.

En 1991 el presidente César Gaviria invitó precisamente a Ramiro Osorio, fundador de FITB (y años más tarde director del Festival Cervantino de México), a dirigir el entonces Instituto Colombiano de Cultura, donde desarrolló el Plan Nacional de Cultura 92-94 que introdujo una nueva forma de operación para todo el sector. Es importante señalar que hacia finales de los ochenta Osorio se había desempeñado en México como director del área de Teatro y Danza de la UNAM, y que posiblemente conociendo de cerca el recién creado Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) replicara, ahora como máxima autoridad cultural de su país, una versión similar de este organismo mexicano en Colombia. Y es que fue durante su gestión que se instituyeron los fondos concursables para la creación y difusión artística muy al estilo de los del FONCA. En cualquier caso, el Plan Nacional de Cultura inició una nueva era en materia de política cultural en Colombia que devino después en la Ley General de Cultura de 1997, la que resultó ser una de las más completas de las hasta entonces existentes en la región y en la que además

[95] A decir de Ramiro Osorio, históricamente el 25% del presupuesto proviene del financiamiento público, el 25% de patrocinadores privados y el 50% del aporte del público mediante la compra de abonos y boletos. Por su parte, la prensa dio a conocer un presupuesto previsto para la edición del 2014 de alrededor de 7 millones de euros, así como la declaración de Guillermo Hernández, entonces gerente del Festival: "Sobre la economía de esta ciudad se genera un impacto de 4,3 veces mayor del mismo gasto, que se produce en los transportes, en los restaurantes, en las empresas. Eso es un motorcito increíble. Nosotros estamos generando para el Festival empleos directos. Alrededor de 2.000 personas se han visto beneficiadas", y añade que alrededor de 340.000 espectadores serían los esperados para esa edición. Ver en: DE LA ROSA, Ángela María, "Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá moverá millones con espectáculos*", La República*, 8 de marzo 2014.

se dispuso la creación del Ministerio de Cultura de Colombia, presidido nuevamente por Ramiro Osorio.

Esta Ley estableció la creación de un Consejo Nacional de Cultura y de consejos departamentales, distritales y municipales encargados de fungir como asesores del Ministerio y como mediadores. Fueron integrados por una amplia representación de los distintos sectores de la sociedad civil (además de las autoridades culturales, representantes de los fondos mixtos, de las distintas disciplinas artísticas, de las comunidades indígenas, de la comunidad negra, del Colegio máximo de las academias, de las agremiaciones de discapacitados, entre otros). En el terreno de las artes, la Ley dispuso que el Estado sería responsable de otorgar estímulos, becas, premios, organizar festivales, eventos y programas para el fomento, la creación y la investigación artística.[96] En 1999 se constituyó además el Consejo Nacional de Teatro para servir como espacio de concertación entre el Ministerio de Cultura, los creadores, los gestores y las distintas entidades públicas y privadas involucradas en el sector.[97]

Una innovación importante que introdujo Ramiro Osorio como director de Cocultura que no contempló el FONCA en México y que tiene que ver directamente con los grupos independientes, fue la creación del programa Salas Concertadas, consistente en asignar recursos concursables a los foros para apoyar su mantenimiento y programación.[98]

La asignación de recursos a las salas independientes sin fines de lucro constituyó un apoyo para los grupos que históricamente habían levantado con mucho esfuerzo esos espacios y carecido de ayuda gubernamental. En su momento, Colcultura estableció una clasificación de salas en cinco categorías que consideraban sus dimensiones, infraestructura, capacidad de aforo, trayectoria y el carácter de la programación. Entre 1993 y 1996 fueron 40 salas las que ingresaron

[96] También se estipuló que se apoyaría a las Casas de Cultura municipales como centros de difusión y de formación no formal. Ver: Ley 397 del 7 de agosto de 1997. *Gobierno Nacional. República de Colombia*.
[97] HARVER, R. Edwin, *Política y financiación pública del teatro…*, p. 60.
[98] En México un programa similar tardaría 25 años más en impulsarse, lo mismo que la creación de una Secretaría de Cultura y una Ley General de Cultura.

al Programa con un beneficio que representaba alrededor del 40% de sus gastos de mantenimiento. Para el año dos mil el 50% de las salas del país había logrado ese beneficio, es decir, 60 salas de las 120 existentes. Favorablemente, una década más tarde, en el año 2010, ya 94 salas recibían el beneficio.[99] A cambio del apoyo los foros debían asumir el compromiso de dar crédito a la institución en sus eventos, ofrecer descuentos para niños, estudiantes, tercera edad y discapacitados, así como poner en escena anualmente una obra de autor colombiano y realizar un taller de perfeccionamiento abierto a la comunidad.[100] Con las limitaciones que puedan ser señaladas (como la intermitencia en la llegada del recurso y su parcial cobertura), el Programa de Salas Concertadas logró incentivar la multiplicación de espacios teatrales en el país, pero a cambio los grupos independientes perdieron otros canales de apoyo oficial con los que antes contaban; por ejemplo, los recursos para festivales independientes desaparecieron porque todo fue desproporcionadamente asignado al FITB. La relación de los grupos con Colcultura, más allá del programa de Salas Concertadas, fue casi inexistente. Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y cofundadora de La Candelaria refiere, a propósito de lo que significó para el movimiento independiente dejar de percibir apoyos, lo siguiente:

> Fue un golpe mortal. Si bien un movimiento no depende de los recursos, pero tampoco lo contrario; porque sin recursos la gente no puede llegar, no se puede comunicar, en esa época no había Internet ni teléfonos celulares. Simultáneamente nos quitan los presupuestos y nace el teatro empresarial de Fanny Mickey. Todos los presupuestos de manera grosera y desigual se pasan para el Teatro Nacional y para el Festival Iberoamericano de Teatro. En un comienzo tratamos de hacer una alianza para sobrevivir como movimiento teatral y esa alianza duró el primero y el segundo festival, teníamos por lo menos el espacio para la reflexión. Pero eso no podía durar porque son intereses antitéticos, entonces comenzó un desbalance.[101]

[99] "20 años de apoyo a las salas del país", *Ministerio de Cultura*, 13 de junio 2014.
[100] "Escasez de aplausos en las salas concertadas", *El Tiempo,* 11 de agosto 1997.
[101] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 170.

Y es que los noventa significaron un parteaguas para el teatro colombiano y un tiempo de grandes ajustes. Por una parte el FITB consolidó el teatro-empresa en el territorio e impactó en los lenguajes de diversas producciones locales y regionales que ahora buscaban "subirse" al tren del teatro espectacular que, acorde a la tendencia mundial y con supremacía de lo visual, llegaba con las compañías extranjeras, despertando una discusión entre quienes consideraron este fenómeno como una "recolonización" estética de los artistas nacionales, quienes desde los años sesenta habían trabajado por construir identidades y estéticas propias, y los que por el contrario, veían en ello una oportunidad de participar en la vanguardia mundial. Por otra parte, la introducción de los fondos concursables, como también ocurrió en otras latitudes, dio lugar a una marcada competencia entre el gremio, que al menos en Colombia había mantenido hasta entonces una importante cohesión a través de las distintas organizaciones y corporaciones de artistas (con las diferencias ideológicas entre ellas y las fisuras ya apuntadas en el capítulo anterior). La dinámica de competencia, mecanismo dominante en las políticas culturales globales, se impuso con la consecuente desarticulación de colectivos por todo el terretorio.

El teatro colombiano de fin de siglo asistió a una nueva situación global y nacional. Nuevas tendencias estéticas irrumpieron a la par que la organización gremial casi desapareció. El financiamiento a las artes cambió y el medio teatral se pobló de actores y creativos *free-lance*. La forma de producción teatral al estilo "compañía" se expandió más allá del teatro comercial adoptándose en creaciones de teatro no comercial para una sola puesta, generalmente realizadas a condición de obtener los recursos de los fondos concursables, o en su caso, incluyendo a alguna figura del cine o la televisión para asegurar el éxito taquillero. Grupos consolidados como La Candelaria, que durante la segunda mitad de los ochenta vivieron su peor crisis por las amenazas de que fueron objeto en el contexto del exterminio de la Unión Patriótica, así como por la casi desaparición del movimiento independiente, ahora se enfrentaron con nuevas condiciones y tuvieron que trazar nuevos caminos.

4.3.2 El giro teatral de La Candelaria

En 1996 La Candelaria celebró 30 años de trabajo ininterrumpido contando con una sala bien equipada y con mecanismos de organización más que maduros. Diversas personas habían ido y venido, pero un núcleo se mantuvo estable desde su creación (Santiago García, Patricia Ariza, Francisco Martínez y Fernando Mendoza) y otras se sumaron en el camino permaneciendo desde entonces o durante años (Fernando Peñuela, César Badillo, Rafael Giraldo, Álvaro Rodríguez, Nohora Ayala, Hernando Forero, Fanny Baena, Nohra González, Liliana Ruíz, Inés Prieto, Fabio Velazco, entre otros). Para esta década, el grupo había explorado diversas formas de creación: autores clásicos, de vanguardia, nacionales, la creación colectiva -como sello característico- y las dramaturgias individuales de sus propios miembros.

Desde la obra *El paso* (1988) y luego en *Maravilla Star* (1989) habían probado una narrativa discontinua, metafórica y hasta surrealista. Durante los noventa y mientras en el mundo y en la escena colombiana se decantaban por un teatro espectacular poblado de recursos multimedia, la Candelaria se planteó la manera de explorar caminos inéditos abriéndose a nuevos lenguajes que podrían considerarse inscritos en la tendencia del teatro posdramático,

La trifulca, escrita y dirigida por Santiago García fue su primer montaje de la década (1991). Una obra que hizo de la música un elemento central abordando el tema de la muerte carnavalizada e irónicamente festiva. Durante la década anterior habían sido sistemáticas las ejecuciones de amigos, activistas intelectuales y artistas militantes de la Unión Patriótica, y señala Santiago García, la asistencia a funerales se volvió dolorosamente cotidiana. “Yo procuré entonces inventarme una obra que se refiriera al carnaval que cada año entierra a sus muertos y al año siguiente el Momo vuelve y resucita, y vuelve y se entierra, vuelve y resucita. Es la imposibilidad de matar totalmente al héroe”.[102] Y añade que era precisamente el momento de mostrar el mito de la eternidad “el mito de la imposibilidad de darle

[102] ROMERO REY, Sandro y GARCÍA, Santiago, “El futuro es lo que tengo atrás, lo que no puedo ver…”: conversación entre Santiago García y Sandro Romero Rey para el documental “el teatro la candelaria: recreación colectiva”, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, Vol. 7, Núm. 11, p. 204.

muerte a la razón, que en ese momento estaban tratando de aniquilarla totalmente en este país".[103] No obstante, el trabajo no fue muy bien recibido probablemente por la perplejidad del público que presenciaba una propuesta lúdica en torno a la muerte sin mediación temporal entre los recientes sucesos trágicos vividos.

Para 1992 La Candelaria tenía previsto el estreno de una adaptación de *Crónicas de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez que formaba parte de un proyecto impulsado por el Ministerio de Cultura de España, consistente en llevar a escena obras de autores representativos del continente en el marco de los 500 años del descubrimiento de América. A pesar de contar con una parte del trabajo avanzado (que se presentaría en la Expo Sevilla y el Festival de Teatro de Cádiz), la apoderada legal de García Márquez no autorizó la versión de la obra (desconociéndose las causas). Abortado el proyecto (y ya sin el apoyo del Ministerio), La Candelaria decidió vincular ese avance con una experiencia que se encontraban llevando a cabo Patricia Ariza y Rafael Giraldo dirigiendo a grupos de "ñeros" (forma en que se refieren entre sí los compañeros de zonas marginales y en este caso, en situación de calle) y realizar una experiencia metateatral, de teatro dentro del teatro. El resultado fue la obra *En la raya* (1993) que trataba sobre unos ñeros en su intento por montar *Crónica de una muerte anunciada* y que por absurdos motivos nunca terminaban por lograrlo. "Entonces la obra se volvía un ensayo imposible de la obra que, a su vez, nosotros estábamos montando, basándonos un poco en la experiencia que teníamos del Marat/Sade de Peter Weiss: un teatro imposible dentro del teatro".[104] La obra planteaba de alguna manera la necesidad de buscar salidas, lo mismo que los propios ñeros lo hacían no sólo en la ficción, sino en la vida real para mantener la dignidad como el último reducto de su humanidad.

> […] la metateatralidad *En La Raya* no se centra en señalar un problema, ni tiene exclusivamente una función crítica, más bien funciona como un mecanismo estético que duplica, cuando no triplica, las dimensiones en las

[103] ROMERO REY, Sandro y GARCÍA, Santiago, "El futuro es lo que tengo atrás…", p. 204.
[104] ROMERO REY, Sandro y GARCÍA, Santiago, "El futuro es lo que tengo atrás…", p. 204.

que se desarrolla el espectáculo. Además, se encarga de enfatizar el hecho de que el producto cultural es una representación, un rasgo en el que ya se ve la tendencia posmoderna en la que el arte se convierte en objeto del arte, un tema que ganará protagonismo en futuras obras del grupo.[105]

Posteriormente llevaron a cabo varias puestas de autoría individual y dirigidas por distintos miembros del grupo. En 1994, *Tráfico pesado*, de Fernando Peñuela sobre las formas de vida y relaciones dentro de una gran urbe. Bogotá de noche, fría y peligrosa. Compuesta por tres fragmentos, visibiliza las diferentes condiciones de vida de sus habitantes, la sensación de inseguridad devenida en sospecha mutua y la consecuente estigmatización del otro. Los elementos de cine mudo y el tono de comedia fueron el medio para acceder a la reflexión: Ciudadanos de un mundo *hiper* conectado pero que buscan resguardarse en su espacio íntimo, levantando muros, rejas, y como ocurre en el mundo real, privatizando el espacio público, cerrando la calle del barrio, sin vínculo colectivo porque "el otro" es sospechoso.

En 1995 fue el estreno de *Fémina Ludens*, creación colectiva dirigida por Nohora Ayala en la que por primera vez las mujeres del grupo exploraron el tema de lo femenino. Una puesta también fragmentaria, sin un texto o argumento lineal y centrada en la exploración corporal y coreográfica. En esta línea, Patricia Ariza escribió y dirigió *Luna menguante* (1996) en coproducción con el Teatro La Máscara, de Cali; también una inmersión en el mundo de lo femenino visto desde tres generaciones (la abuela, la madre y la hija).

Ese mismo año y celebrando treinta años de vida, La Candelaria estrenó *Manda patibularia*, de Santiago García. El argumento se basa en una novela de Vladimir Nabokov, *Invitado a una decapitación* (1935) que llamó mucho la atención de García para ser llevada al teatro "[…] el enfoque de la novela en el asunto de la justicia, quién vigila y quién castiga, era - y continúa siendo - de particular vigencia

[105] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…,* p. 104.

en Colombia y en el mundo".[106] Trata de un condenado a muerte que acepta su destino pero que ante todo precisa saber el día de su ejecución, información que le es negada como otro más de los mecanismos de control. Lo único que él reclama como propio son sus últimas horas y su verdadero aislamiento para poder plasmar en un papel sus pensamientos, su legado, acción recurrentemente saboteada. En una época en que por un lado lo visual, pero por otro el recurso de la "narraturgia" ganaba cada vez más adeptos, para Santiago García constituía un reto abordar una obra en la que reinaba la palabra:

> me pareció muy interesante hacer una obra en la que el factor narrativo fuese un desafío. La narración es muy difícil de tratar en escena. En el teatro la narración se vuelve el enemigo fundamental. Al punto de que nosotros hablamos aquí de que lo peor que le puede pasar a uno es cuando interviene la 'narratofagia', cuando la narración se traga al teatro, impide hacer teatro.[107]

El resultado fue una obra rica en recursos, con tonalidades fársicas y cómicas muy al estilo de La Candelaria. La puesta plantea una perspectiva *foucaultniana* sobre el enfrentamiento del individuo con el aparato de justicia del Estado y el sistema carcelario, enfrentamiento condenado al fracaso, como el personaje a la muerte y como la misma justicia en Colombia. Luego en 1998 estrenaron *A fuego lento*, escrita por Patricia Ariza y dirigida por César Badillo. Nuevamente la temática sobre género se hizo presente, pero en este caso, desde la óptica masculina.[108]

Las obras llevadas a escena por La Candelaria en esta década y aunque disímiles entre sí, comparten como rasgo el interés por abordar temáticas nuevas y también podría decirse, en sintonía con las del tipo que comenzaban a ser más recurrentes en las expresiones artísticas de finales del siglo XX, es decir, nuevas denuncias y reivindicaciones de algún modo alejadas de las de los sesenta y setenta y cercanas ahora a temas de género y existenciales: la soledad, el anonimato o el

---

[106] GARAVITO, Lucía, "Representación y justicia en *Manda patibularia* de Santiago García", *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, Núm. 2, p. 5.

[107] ROMERO REY, Sandro y GARCÍA, Santiago, "El futuro es lo que tengo atrás…", p. 204.

[108] Tres hombres esperan con ansia a una mujer mientras -contrariamente a lo acostumbrado- cocinan para ella, mostrando en el proceso su carácter, sus roles masculinos y su conflictividad interna.

miedo; aunque en el caso del grupo comulgando con otras recurrentes, como la marginalidad, el exilio, el desplazamiento o la justicia.

En este tenor, podemos considerar que es notorio que en La Candelaria ocurrieron hacia finales de siglo procesos de cambio no sólo en lo formal, como la tendencia a la fragmentación escénica y uso de recursos *performáticos*, sino también en lo temático. No obstante, no hay que perder de vista que el grupo no se desprende nunca de su conexión con los conflictos de la realidad colombiana y, aunque ya no lo hace a través de la referencia directa o del enunciado ideológico crudo, está presente la reflexión profunda, el cuestionamiento individual y también social. Al respecto de los cambios producidos en los grupos que como La Candelaria habían explorado el teatro de contenido político, Juan Villegas escribe:

> La diferencia clave con el periodo anterior, sin embargo, radica en que el mensaje no suele ser tan directo y los códigos teatrales empleados enfatizan una mayor complejidad estructural y participación del espectador en la descodificación del mensaje. El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje.[109]

La última puesta en escena de la década y con la que el grupo cerró el siglo fue *El Quijote*. La vuelta, fuera de todo lo previsible y de la tendencia general, a un gran clásico. En una versión escrita y dirigida por Santiago García, la selección de escenas dentro de la vasta obra de Cervantes subraya un interés que va más allá de mostrar las luchas existenciales del personaje y del hombre para hablar -en los albores del nuevo siglo- de la necesidad de las utopías. Para el director, *El Quijote* no es la aventura de un personaje que busca riqueza, placer o fama,

> […] sino algo mucho más profundo que tiene que estar en el fondo del ser humano, que es la lucha por un ideal. Y aunque no exista, y es lo más hermoso, aunque él sepa que ese ideal no existe, tiene que luchar, porque lo importante de la hazaña no es la hazaña misma, es el proceso de la hazaña.

[109] VILLEGAS, Juan, *Historia de teatro y las teatralidades en América Latina. Desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas,* p. 232.

> Ahí está lo más importante que, yo creo, proponemos en este momento en Colombia: aquí no tenemos identidad, debido a que carecemos de ese ímpetu de acometer cosas que no tengan como resultado los bienes materiales, cosas distintas del narcotráfico o de la corrupción, que es una pseudocultura de luchar por lo inmediato.[110]

La obra no trata de Colombia, pero no hace falta, el sentido de la puesta es aprehensible para el público dispuesto a ver la relevancia de este clásico en el contexto del país. Nuevamente lo carnavalesco, lo festivo y popular estuvo presente en la puesta conformada por 12 cuadros y cuyo montaje resultó en sí mismo toda una aventura quijotesca. El guion le tomó a García un año de trabajo (tras muchos previos de lectura), requirió del trabajo de 15 actores en escena para dar vida a 70 personajes, lo que supuso una preparación intensa de todos ellos y en particular de Don Quijote (César Badillo) y Sancho Panza (Fernando Perilla);[111] pero además, se trató de una producción compleja en uno de los periodo de mayor crisis económica del grupo y nuevamente también de crisis sociopolítica en el país. El teatro seguía siendo para La Candelaria la manera de afrontar y de incidir.

Para estos momentos, uno de los grupos independientes también icónicos de Colombia, el Teatro Popular de Bogotá, había ido a la quiebra. La Candelaria y demás independientes se esforzaban por resistir. Lo contradictorio para el grupo es que su teatro siempre había tenido una vocación popular, pero ante la crisis, agravada por el fortalecimiento del teatro empresarial y oficial, se volvía cada vez más complejo sostener su espacio. Esa es la paradoja, señalaba García, "Nosotros queremos hacer teatro para las clases populares, pero eso se vuelve un problema económico y cultural muy complicado, porque a 3.500 pesos la boleta, no da para cubrir los gastos, ni con la sala llena. Y si subimos las boletas, ya sería un teatro para élites. Esto tendría que subvencionarlo el Estado;[112] posibilidad cada vez más remota en tanto las instituciones culturales estaban ahora interesadas en los proyectos de teatro-empresa emergentes y, por cierto, exentos de las

[110] GARCÍA, Santiago, "El Quijote en la escena", *Teoría y práctica del teatro II*, p. 230.
[111] "Una Quijotada", *Semana*, 8 de agosto 1999.
[112] "El Quijote de La Candelaria", *El tiempo*, 16 de junio 1996.

"complejidades" de los grupos independientes. Por ese tiempo, relata Patricia Ariza, estuvieron 20 meses sin sueldo. Aprender a vivir precariamente, considera, les dio una fuerza tremenda.

> Ganamos 460 mil pesos al mes, todos, hasta Santiago. Colombia debería tener vergüenza de esto. Nosotros no. Él vive por los seminarios que dicta en Estados Unidos y en Europa. En las giras percibimos una parte sustancial, lo cual no habla bien de este país; nosotros no podemos subir el precio de las boletas, seguimos creyendo en ese público que nos ha acompañado siempre, es al que nos debemos. El gobierno desconoce la riqueza de la cultura popular".[113]

No es que La Candelaria planteara que el Estado debía hacerse cargo de subvencionar su proyecto por entero, alguna vez García declaró "cuando hay mucho apoyo del Estado, lo que se produce en su mayoría son cosas desastrosas";[114] pero desde su fundación defendieron siempre la idea de que el erario público debía apoyar la difusión artística porque el arte cumple una función social.

También desde su origen los integrantes realizaron otros trabajos (como la docencia, la televisión, comercio, etcétera) para complementar su salario de teatristas. Y no pocos abandonaron el proyecto por cuestiones económicas. No obstante el grupo continuó de pie, en parte por el apoyo de su público (mucho de este universitario o asiduo desde años),[115] y también por su trabajo en el extranjero (en esta década realizaron giras por Venezuela, México, Cuba, Perú, República Dominicana, Ecuador, Alemania, Dinamarca, España, Holanda, Finlandia y Suecia),[116] así como por el financiamiento internacional recibido para llevar a cabo

[113] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 181. (El equivalente en pesos mexicanos de la cifra que se menciona es alrededor de tres mil pesos).
[114] MOLANO GAONA, Franklin, "El Quijote de las tablas", *Expresión*, p. 14.
[115] "El público de La Candelaria aquí es bien heterogéneo; hay un 30% de adictos, viciosos de La Candelaria, gente que se ve cada obra 20 veces, son candelario adictos; hay otro porcentaje compuesto por público fiel, que viene a cada estreno e invita a otras personas; y finalmente, otros que son los que van a la fija, que son público de teatro, que va a todas las salas pero generalmente es un público en un 60 % especializado y el otro es un público joven, de academia, que viene por tarea. Y yo diría que el ciento por ciento es popular". Palabras del actor Rafael Giraldo. Ver en: LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 261.
[116] ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente…*, p. 294.

algunos proyectos de impacto social. También es importante la continuidad que tuvo el Taller permanente de investigación teatral de la CCT dirigido por Santiago García (desde 1983) y que por un cuarto de siglo fue espacio de experimentación sobre el trabajo actoral que nutrió en buena medida las búsquedas creativas del grupo y de múltiples actores colombianos.

En los noventa varios miembros impulsaron proyectos con sectores distintos a los que tradicionalmente se habían vinculado (sindicatos u organizaciones civiles), para ahora trabajar con artistas urbanos, mujeres de la tercera edad, gente en situación de calle, entre otros. En este tenor, destaca el trabajo de Patricia Ariza, quien además de consolidarse como dramaturga y directora, impulsó, como cabeza de la CCT, proyectos culturales acordes con la militancia que desde su juventud la caracterizó y con la vocación de la CCT creada décadas atrás por los grupos independientes del Nuevo Teatro.

En 1991 en colaboración con Aída Novoa del grupo Esquina Latina organizaron el "Festival Mujeres en Escena", pionero en su tipo en Latinoamérica. Este evento coincide con los cambios políticos globales y con el espacio de reconocimiento y mayor participación que las mujeres exigían. En la administración de Samper fue creada la Dirección de Equidad para la Mujer y en la Constitución de 1991 una Ley de Cuotas obligó a una representación de al menos el 30% de mujeres en los distintos cargos y ramas del poder público.[117] En el terreno del teatro la tendencia fue notoria y diversos grupos se integraron o fueron dirigidos por mujeres.[118]

Patricia Ariza cuenta que en 1991 el gobierno le pidió realizar una lista de los directores y dramaturgos colombianos, "y yo la hice muy juiciosa, cuando miro la lista me doy cuenta que el 98 o 97 por ciento eran hombres, y yo dije, esto no es sólo una exclusión, esto es una enfermedad".[119] Fue así que desde la CCT impulsó

[117] VALDERRAMA RINCÓN, Diana María, *Caminos en la dramaturgia femenina colombiana*, pp. 22-24.
[118] "Teatro Itinerante del Sol, Teatro Tierra, Viva el Teatro, Trama Luna Teatro, Arte Joven, Éxodo Teatro, Umbral Teatro, Grupo de Teatro Flores de otoño, Aluna Teatro, Teatro Abierto de Bogotá, Teatro Rodante, son algunos de ellos". Ver en: GARAVITO, Lucía, "El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces", *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, Núm. 1, p. 72.
[119] "Patricia Ariza: Una vida polifónica", *Plataforma Mujeres confiar*.

un movimiento para visibilizar el trabajo escénico de las artistas a la vez que cuestionar el predominio de la visión masculina en la práctica escénica. Por un lado, con el Festival, que en 1997 pasó a denominarse "Festival de Mujeres en Escena por la Paz" y que de manera ininterrumpida ha llegado ya a su trigésima edición; por otro, a través de la generación de redes de apoyo. Así, Patricia Ariza le dio cauce a su activismo (ya no partidista) pero sí político, organizando *performance* escénicos en espacios públicos, a veces con decenas, cientos y hasta con miles de mujeres que hicieron de sus demandas acontecimientos poéticos. En la misma línea, con "mujeres de edades superiores" -como la propia Patricia se refiere a ellas-, fundó el grupo Flores de Otoño integrado por vendedoras de un mercado de pulgas de entre 50 y 70 años. Uno de sus resultados fue el espectáculo *Danza mayor*, con el que viajaron a Alemania en 1999 para participar en un festival de la tercera edad.[120]

El activismo artístico-político de Ariza y otros miembros del grupo no se circunscribió nada más al asunto de género, también se vinculó con personas en situación de calle, como los ya mencionados ñeros o habitantes de zonas en conflicto. Con jóvenes artistas callejeros montó una Ópera Rap, y con financiamiento de la *Organisatie Latijns Amerika Activiteiten* (ONG holandesa), organizó "El futuro de la calle", un festival en que 36 jóvenes artistas callejeros de seis países (Holanda, Reino Unido, Finlandia, Bolivia, Colombia y Argentina) viajaron para intercambiar con jóvenes colombianos "explorando cómo la expresión cultural y el arte pueden vencer la exclusión social".[121] La labor con este sector la llevó a dirigir de 1993 al año 2000 el "Festival Juvenil de Cultura Popular".

La CCT resurgió de sus cenizas tras el éxodo y desintegración de grupos a causa de la persecución de la Unión Patriótica y la crisis en el teatro independiente tras la supresión de apoyos oficiales que fueron a parar al FITB.[122] Sumando

[120] GARAVITO, Lucía, "El teatro colombiano: caleidoscopio…", p. 73.
[121] GARAVITO, Lucía, "El teatro colombiano: caleidoscopio…", p. 74.
[122] Patricia Ariza como directora de la CCT expresa las dificultades que tuvieron a finales de los ochenta y casi hacen desaparecer al Movimiento independiente: "La corporación se derrumbó físicamente, yo no volví durante varios meses, yo citaba a la Junta Directiva y ésta no iba, era la ruina; y cuando nos llegó una carta de embargo me dije: uno no puede ser tan pusilánime en la vida, cogí la carta y fui a la empresa de teléfonos a cambiar deuda por obras de arte, o por talleres, igual al acueducto, conseguí plata y aquí estamos". En: LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, p. 176.

esfuerzos con La Candelaria, en 1994 organizaron la primera edición del "Festival de Teatro Alternativo" (FESTA), una especie de versión *off* del FITB y que desde entonces se realiza también cada dos años de manera paralela al festival oficial, buscando dar cabida a un teatro de pequeño y mediano formato y a la multiplicidad de propuestas que quedaban fuera del *star system* del teatro internacional, haciendo además contrapeso al carácter elitista y también europeizante del FITB y ofreciendo un acceso más módico.[123] "Lo que nosotros buscamos es que el Festival sea un espacio de confrontación, lo otro es un poco 'la feria de las vanidades",[124] llegó a expresar García.

Antes de adentrarnos en el nuevo milenio, es conveniente subrayar la reorientación de las formas de acción política de La Candelaria a partir de los noventa, sobre todo a consecuencia de los allanamientos y amenazas que en la década anterior habían sufrido y que llevaron a Patricia Ariza (y a su hija) a abandonar temporalmente el país. El contenido crítico de su teatro buscó otras formas de expresión, nuevas temáticas y poéticas; también su intervención social encontró otros caminos de realización a través del activismo cultural, ya diferenciado del trabajo teatral de alto rigor estético en las obras de La Candelaria. Como ha expresado Patricia Ariza: "Yo ya no soy militante, pero encontré la manera de cambiar al mundo".[125]

4.3.3 Colombia de cara al nuevo siglo

Colombia entró al nuevo milenio arrastrando sus carencias estructurales de antaño: debilidad democrática e institucional, inestabilidad política y corrupción. Además, la fuerte presencia de las FARC-EP, la de los grupos paramilitares de ultraderecha y el narcotráfico mantenían un estado latente de guerra interna que golpeaba a una población civil, ya desencantada de las fallidas propuestas de paz prometidas gobierno tras gobierno, en particular las del presidente Andrés Pastrana (1988-2002) que llevó a un rompimiento del consenso ciudadano sobre el diálogo con las

[123] GARAVITO, Lucía, "El teatro colombiano: caleidoscopio…", p. 72.
[124] MOLANO GAONA, Franklin, "El Quijote de las tablas", p. 14.
[125] "Patricia Ariza: Una vida polifónica", *Plataforma Mujeres confiar*.

guerrillas.[126] Dicho desencanto inclinó la balanza a favor de Álvaro Uribe Vélez, candidato independiente que durante su campaña prometió mano dura contra los guerrilleros y quien asumió la presidencia en 2002. El nuevo presidente impulsó la política de "seguridad democrática" para recuperar el control del territorio y del orden público sin -supuestamente- comprometer las libertades democráticas. Uribe se convirtió en el principal aliado de Washington en la región, además de convenientemente fortalecer el Plan Colombia tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York que derivaron en la inclusión de las FARC en la lista de grupos terroristas.[127]

En el terreno económico durante sus dos gestiones (pudo reelegirse tras una reforma a la Constitución impulsada por él mismo para el periodo 2006-2010), el índice de pobreza logró reducirse de un 46% a un 35% y la tasa de desempleo del 14% al 11.6%, aunque por otra parte la informalidad laboral se disparó, representando (el subempleo) el 32.8%. La inversión extranjera creció un 50% dinamizando fuertemente al sector empresarial; sin embargo, el Informe del PNUD 2007 señaló a Colombia como el quinto país más inequitativo del mundo.[128]

Sobre todo en su primer mandato, Uribe logró una alta aprobación popular como líder de mano dura y por la percepción de su éxito en política económica, la que poco a poco se polarizó en la medida en que fueron expuestos sus nexos turbios, desde que fuera senador y gobernador de Antioquia, con grupos de extrema derecha y con el narcotráfico.[129] Lo que terminó por denominarse "uribismo" se

[126] Andrés Pastrana había mantenido negociaciones con las FARC para dar lugar al llamado "Acuerdo humanitario" que permitiría el canje de presos guerrilleros por rehenes secuestrados por las FARC, que a esa fecha rondaban por el orden de 400 (entre militares, policías y políticos). El gobierno accedió a retirar el ejército de una región en el sureste del país conocida como El Caguán y contar con una zona de distención. Pero tanto abusos de los guerrilleros en los poblados de la zona como la intromisión de Estados Unidos llevaron al fracaso a la iniciativa y expusieron que no había un verdadero interés por negociar salidas pacíficas. Ver: SAULOY, Mylene, "Colombia el origen de las FARC", documental.

[127] Para el año 2005 las tropas norteamericanas en territorio colombiano duplicaron su número a solicitud de la Casablanca al Departamento de Defensa y con aprobación del Congreso. Por su parte, Uribe instrumentó el Plan Patriota, mediante el cual 18,000 efectivos se desplegaron en el oriente del país asistidos por tropas estadounidenses. En: TORRES, Marcelo, "La Nación v/s la Globalización en América Latina…", p. 40.

[128] SALAZAR, HERNANDO, "Colombia: el legado económico de Uribe", *BBC News-Mundo,* 2 de agosto 2010.

[129] La sospecha y rumores de dicha relación fue confirmada en un documento confidencial de los servicios secretos norteamericanos de 1991 desclasificado y titulado *Perfiles de narcotraficantes colombianos* en el que

construyó sobre una compleja red de tráfico de influencias que penetró en las más altas esferas y en la estructura del Estado, cuya corriente política conservadora se afianzó a través del partido Centro Democrático.[130]

Si bien Álvaro Uribe se negó a toda negociación con las FARC, sí decidió hacerlo con grupos paramilitares, a cuyos líderes (como Salvatore Macuso) prometió condiciones óptimas al momento de pactar su desmovilización. Con lo que no contó fue con que el propio Macuso terminaría revelando sus fuertes nexos con el poder político y con el 35% del Congreso. Se demostró además que sus acciones se habían orientado, más que a enfrentar a las FARC-EP, hacia masacres de poblaciones campesinas y magnicidios de la oposición política y de líderes sociales. Las revelaciones pusieron en jaque al gobierno y varios de los colaboradores y familiares de Uribe fueron apresados. Estos escándalos y otros más llevaron a frustrar su tercer intento de reelección, pero no su influencia política.[131]

Los dos periodos presidenciales de Uribe y el posterior papel político que cumplió tras su rompimiento con su sucesor, el presidente Juan Manuel Santos (2010-2018), a quien se opuso obstaculizando desde su partido y como senador los Acuerdos de Paz para la desmovilización de las guerrillas, así como el triunfo de Iván Duque Márquez en 2018, dan cuenta de la vigencia del *uribismo* en el país. En las dos primeras décadas del siglo XX, y con la permanencia de su histórico escenario violento, Colombia permaneció lejos de una verdadera pacificación o del alcance de mejores condiciones de vida para el grueso de su población.

4.3.4 El futuro detrás: los nuevos rumbos

En el nuevo milenio La Candelaria volvió a las creaciones colectivas, pero con lenguajes teatrales contemporáneos. Eso resulta muy evidente en su primera obra del siglo, *De caos & Deca Caos* (2002) bajo la dirección de Santiago García.

---

se lee "Álvaro Uribe, Senador, colabora con el cártel de Medellín al más alto nivel gubernamental y es amigo íntimo de Pablo Escobar, que ha financiado su campaña electoral". Ver en: SAULOY, Mylene, "Colombia…".

[130] John Jairo Rey ha realizado un estudio completo para comprender el éxito del uribismo, planteándolo como una corriente ideológica. Ver: REY ORTÍZ, John Jairo, *El uribismo, un fenómeno político de cuatro dimensiones*.

[131] Pesan sobre Álvaro Uribe diversas acusaciones y procesos por crímenes de lesa humanidad, obstrucción de la justicia y sobornos, los cuales ha logrado sortear en libertad.

Así como en el terreno de la ciencia la teoría del caos se refiere a sistemas complejos y no lineales en los que pequeñas variaciones iniciales pueden significar grandes cambios a futuro, en este montaje puede apreciarse una exploración formal que tuvo como resultado un aparente caos escénico compuesto por diez cuadros (de ahí el *deca)*, sin conexión argumental y menos lineal entre ellos (por ello el *caos*). Por su parte, *cacaos* remite al nombre dado a los poderosos dueños de las plantaciones de cacao durante la Colonia; la referencia es intencional en tanto que la obra muestra en escena las distintas máscaras de la alta sociedad colombiana.

> En esta reflexión sobre los profundos desordenes culturales de la elite hay escenas en las que se tejen cinco o seis sarcasmos al mismo tiempo y en diferentes lugares del teatro. Infidelidad, ovejas descarriadas, alabanza al dinero, diplomacia con olor a alcohol y el culto al cuerpo artificial son descarnadas en el cuadro que recrea una fiesta de cumpleaños.[132]

Con un tono satírico y doce actores en escena, la obra resulta singular dentro del repertorio del grupo por ser la primera en la que las élites y no los marginados fueron los protagonistas, pero también por la propuesta contemporánea y ecléctica que demostró que La Candelaria podía estar en la vanguardia escénica sin abandonar su espíritu crítico. Estar a la vanguardia no era una afirmación hacia el exterior, sino resultado del cuestionamiento interno colectivo y de su indagación creativa. El grupo bien podía recurrir a fórmulas conocidas y probadas, pero sus hallazgos revelan que con casi cuatro décadas de existencia su búsqueda creativa seguía orientada hacia la resolución de nuevos cuestionamientos escénicos. En el caso de *De caos & Deca Caos*, el interés por indagar en principios científicos (latente en García desde tiempo atrás) nutrió su idea de que la ciencia es complementaria al arte (y a la inversa).[133]

---

[132] "De caos & deca caos", *El tiempo*, 7 de marzo 2002.

[133] "Y en esto hemos trabajado en varios campos: en el campo de las teorías del caos; en el campo de la teoría de la incertidumbre, del principio de incertidumbre; en el campo de la teoría de los fractales, de la geometría fractal: viendo cómo esto no solamente sirve para desarrollar el campo de la visión de las artes plásticas, sino también –y muchísimo– en la visión de los relatos, en la narrativa". En: SATIZÁBAL, Carlos Eduardo, "Teatro La Candelaria: 40 años. Para el arte las peores épocas son las más interesantes. Entrevista a Santiago García", *Revista Teatro CELCIT*, Año 16, Núm. 30, p. 42.

El trabajo con distintas disciplinas como la sociología, antropología o psicología estuvo presente desde el origen del grupo, lo mismo que la filosofía y en particular la rama de la semiótica; era tiempo de no excluir a las ciencias puras y diluir fronteras del conocimiento para una más amplia comprensión del mundo y la escena. “Nosotros estamos muy interesados en enriquecer al máximo nuestras expresiones artísticas con la colaboración de cosas tan intrincadas como las teorías de la supersíntesis del campo, en lo más avanzado que hay como concepción del universo: el campo de información”,[134] llegó a afirmar García.

Su siguiente obra se tituló *Nayra* (2004) y constituyó otro viraje de lo hasta entonces realizado. El montaje partió de un nuevo problema: la energía particular que se genera entre el espectador y el actor al participar ambos del acontecimiento escénico. El fenómeno rebasaba en este caso el terreno de lo puramente científico (la energía electromagnética o mecánica) para dar lugar a una indagación también en el plano de lo místico y de los saberes ancestrales. García narra que teniendo esos cuestionamientos en mente viajaron a México para hacer una gira con *El Quijote* por distintos pueblos de Chiapas. En San Juan Chamula visitaron un templo muy oscuro, donde la gente en grupitos hacía cada cual sus ritos y cantos:

> […] ahí había una energía poderosa, fortísima, de ese cúmulo de conocimiento, de saberes, para comer, para curarse, para preservar la naturaleza de todas estas milenarias culturas y en coexistencia con la cultura española, cristiana. Eso nos dejó muy impresionados y ha sido nuestro tema de trabajo en las improvisaciones para la nueva obra que estamos montando y que quisiéramos hacer allí.[135]

La experiencia de esa potente hibridación cultural, sincretismo y ritualidad se complementó con otras observadas en comunidades originarias donde ciertas relaciones con lo sagrado y místico se reproducían. Surgió así el interés por indagar

[134] SATIZÁBAL, Carlos Eduardo, “Teatro La Candelaria: 40 años…”, p. 43.
[135] GARCÍA, Santiago, “Racionalidades alternativas contra la cultura de los tomates cuadrados”, *Conjunto*, Revista de Teatro Latinoamericano, Núm. 129.

sobre el mundo del inconsciente colectivo y los planteamientos *junguianos* sobre las imágenes universales arcaicas y arquetípicas.

Nayra en lengua aimara amerindia significa “la memoria” o “lo anterior”, en tanto que la obra se refiere a la memoria colectiva y la ancestral relación con lo sagrado. El resultado fue una puesta escénica compleja sin argumento lineal donde se representan ritos y formas de acercamiento a lo divino: la búsqueda del milagro, la sanación o el consuelo a través de cantos, rezos y procesiones. La mezcla de cultos, lo pagano, el chamanismo, lo sobrenatural, la expresión de la fe en las sociedades contemporáneas a la vez que la parodia de los falsos profetas. Montaje poco convencional hasta en la concepción espacial donde el escenario se dispuso de forma oval replicando la distribución de la *maloka* (casas del conocimiento para las culturas indígenas del Amazonas), con el público distribuido en seis tarimas y ocho altares que completaban el óvalo.

Uno de los aspectos que hay que apuntar, es que *Nayra* fue trascendente para el grupo porque puso sobre la mesa el lugar central de la memoria para un colectivo que había transitado junto buena parte de la vida; la memoria como elemento constitutivo que resguarda la experiencia. El inconsciente colectivo de La Candelaria reflejado en su concepción del arte y en cuerpos y voces marcados por el paso del tiempo. Una memoria también afectiva y que contiene el bagaje de logros, de crisis y dificultades de la convivencia cotidiana. Asunto que pareciera intrascendente a la hora de abordar el trabajo artístico de un grupo, pero que es uno de los elementos sustanciales en la dinámica de cualquier colectividad y que no pocas veces ha llevado a la fractura de muchos: las relaciones interpersonales, la comunicación, los acuerdos y medios para resolver los desacuerdos y el lugar de lo individual frente a lo colectivo. Aspectos que en el caso de La Candelaria alimentaron las puestas en escena que siguieron a *Nayra*. Al respecto sobra decir que sólo a los miembros les corresponde compartir su vida interna, lo que conocemos por ellos mismos es que la pertenencia no ha sido fácil. Al interior confluyen diversas generaciones, y si bien los miembros jóvenes no tienen la experiencia de lucha por la que transitaron los veteranos, deben asumir que, aunque

se trata de un grupo con renombre, la forma de vida es austera y que existe una vocación social y popular de origen. El grupo en algún momento decidió llevar terapia grupal y una manera de fomentar la convivencia fuera de las tablas ha sido compartir cada día el almuerzo en la cafetería de su teatro tras su jornada cotidiana de ensayo (de 9 a 1 de la tarde). La reinvención de La Candelaria ocurre en el escenario y también en sus relaciones. A decir del actor Fernando Peñuela:

> Aguantar no; ceder tampoco. Tolerancia es entender al otro que está aquí pegado porque quiere, porque ha decido estar, pero ese estar no es abdicar a sí mismo. Porque acá estamos por la utopía de hacer arte […] la mirada tiene que ser amplia, se tiene que dar la tolerancia de las ideas y no puede uno rancharse en que la cosa es por aquí, porque en un diálogo de ideas creativas se encuentran matices más ricos y productivos. No es una pelea de ideas sino un choque de protones que genera estrellas".[136]

La periodista Adriana Llanos Restrepo publicó en el 2008 un libro conmemorativo de los 40 años del grupo donde recopiló una serie de entrevistas a los miembros en las que comparten lo que significa pertenecer a La Candelaria. La mayoría se refiere a la dificultad que encarna la diferencia de visiones o la brecha generacional, pero también a que, pese a ello, el fin último y que sobrepasa todo lo demás, es crear arte juntos.[137]

---

[136] LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, pp. 234-235.

[137] Algunas de las ideas expresadas por ellos: "La Candelaria es un colectivo con muchísima confrontación y muchísimo debate y mucho cariño, y mucho amor y muchas peleas y mucho resentimiento. Es como una familia y en una familia pasa de todo" (Nohora Ayala). "La gente más joven ha crecido y vivido en un individualismo a ultranza…cómo se maneja eso con la vida del grupo […] Los viejos o los antiguos vivieron juntos unas ciertas utopías…eso no es fácil y después de tantos años uno necesita también ciertas distancias. Uno en las giras se cansa de estar con el otro, es como un matrimonio, hay que hacer pactos de tolerancia […] Respiro buscando y aceptando otras alternativas que se le presentan a uno sabiendo que la prioridad es La Candelaria: los alumnos, la televisión…si no, sería asfixiante" (Fernando Peñuela). "A uno no lo conocen en la casa tanto como aquí, así es la vida de La Candelaria. Una selva, porque somos todos diferentes y esa convergencia también ha resultado muy interesante; aquí cada cual es un mundo, una personalidad, una estética diferente […] (Fanny Baena). "Nosotros no lo decimos, pero si uno está en La Candelaria, escasamente puede hacer otras cosas, porque la base es esta; vivimos de hacer cursos, montajes con otros grupos, pero La Candelaria te traga, vivimos acá, somos de acá, y uno es capaz de vivir así porque el proyecto de La Candelaria es apasionante, es enamorador. Aquí ejercitamos ese asombroso don humano de trabajar con todos por encima de todo. Ser capaces y conscientes de convivir con la dinámica del grupo, pero sin abdicar a lo que uno es. Ese equilibrio no es fácil, pero entre nosotros funciona. No hay pócima, ni elixir, ni fórmula mágica. Uno

Por ello, la memoria colectiva es su fuente de permanencia y reinvención. Al respecto, Santiago García compartió en entrevistas y conferencias que "la paradoja más interesante del arte está, en que, por un lado, tiene que buscar a brazo partido la invención, renovarse continuamente, encontrar en el cambio la vida; por el otro, retornar al pasado, a la experiencia de lo trajinado, a la memoria de la cultura en que se asienta".[138] Esa contradicción tan dinámica los llevó a asumir que el futuro es lo que está detrás, "viejo el camino, nuevas las metas",[139] es imposible que el artista no tenga delante las cosas que ha hecho, dice García, pero a riesgo de repetirse, debe asumir cada creación como algo inédito y único, mejor que lo anterior. Lo nuevo y lo ancestral. De ahí que busquen nuevos temas, nuevas formas, nuevos cuestionamientos, así como también recursos teóricos y científicos nuevos; rupturas y giros sostenidos es su memoria y arraigados en su bagaje tales como la creación colectiva, o a nivel de estilo, los guiños cómicos, irónicos y críticos dentro de sus puestas, sello característico de su trabajo.

De Caos & Deca Caos, *Nayra* y las obras que vendrían después, pueden considerarse inscritas en la línea de lo posdramático (diálogos mínimos, argumentos no lineales, discontinuidad y dispositivos *performáticos*), pero no porque la Candelaria buscara acoplarse a los cánones de esa tendencia definida desde la teoría teatral, sino por el propio devenir de su exploración artística y la búsqueda para afrontar sus cuestionamientos existenciales, sociales y también escénicos. Importante resaltarlo, porque estas nuevas formas expresivas y de construcción de las obras marcaron una etapa nueva en el grupo. Por ejemplo, en lo relativo a *Caos & Deca Caos*, García explica que llegaron a esa puesta porque buscaban mostrar el lado precario e inestable de la realidad (por ello el recurso de la teoría del caos y

---

no es "monedita de oro" para caerle bien a todos (Carmiña Martínez). "En el stage, que es como un periodo de prueba para ver si uno se acopla al grupo y el grupo a uno, no fue fácil acoplarme. En el stage todavía no veía tanta diferencia. Fue cuando ya entré que empezaron a hacerse difíciles las cosas por las diferencias, es muy difícil por la formación política, artística, cultural, generacional, etc., porque a mí no me interesa estar en contra de política, ni religión, ni color no soy de la generación de las posiciones blanco o negro, tampoco me identifico con la "X", como dice en algunas ocasiones el Maestro García, hay que buscar un pensamiento trialéctico, buscar esa otra posibilidad, la tercera posibilidad […] (Libardo Flórez). Ver en: LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, pp. 223-317.

[138] GARCÍA, Santiago, "¿Dónde estamos? La Candelaria", *Paso de gato*, Núm. 24, p. 32.

[139] GARCÍA, Santiago, "¿Dónde estamos?...", p. 32.

de la turbulencia), y en cuanto a lo formal, "expresiones muy apegadas a nuestra manera popular, tradicional de narrar. Tal vez allí encontramos, paradójicamente, lo más nuevo. Tomamos la forma narrativa carnavalesca, circense, de las variedades, como trozos aparentemente inconexos que va a construir la estructura fundamental del espectáculo […]".[140]

En lo relativo a *Nayra*, agrega, "nos adentramos más y más en busca de expresiones de representación que tengan que ver con la verdadera forma expresiva del lenguaje teatral, que no es propiamente el narrativo, sino más bien el directamente relativo a la acción, llamémoslo lenguaje actancial".[141]

A estas puestas en escena le siguió la vuelta a un clásico en una versión muy contemporánea de Patricia Ariza, la *Antígona* de Sófocles, estrenada en el 2006. El antiguo mito griego de la hija de Edipo imposibilitada para enterrar a su hermano encuentra gran vigencia en la realidad latinoamericana, no en balde también Yuyachkani realizó su versión de Antígona. En palabras de Ariza:

> La motivación para esta Antígona, fue la situación de las mujeres en Colombia como consecuencia de la guerra y de la violencia. Conozco a unas mujeres que no habían podido enterrar a sus parientes por orden expresa de los paramilitares y ellas, como pudieron, se robaron los cadáveres y los enterraron a la orilla de la carretera, pero no tenían suficiente fuerza física ni herramientas, la tierra estaba muy seca y los cuerpos quedaron a ras de suelo, luego llegaron los perros y los sacaron. Ese es el mito de Antígona tal cual.[142]

Así fuera de forma muy reelaborada, nuevamente la realidad como hilo conductor de su obra.

Además de la intensa actividad artística en su foro y giras en el extranjero, en la década del 2000 La Candelaria, fiel a su historia, continuó realizando trabajo cultural con distintos sectores sociales, tanto a través de la CCT como en otros

[140] GARCÍA, Santiago, "¿Dónde estamos?...", p. 32.
[141] GARCÍA, Santiago, "¿Dónde estamos?...", p. 32.
[142] "La Candelaria siempre en casa", *Diario Granma*, 15 de mayo 2008.

proyectos. Entro ellos destaca “Colombia en el planeta”, una iniciativa de múltiples intelectuales y artistas colombianos para trabajar en la dimensión de la inequidad, la paz y la salvaguarda del entorno social y natural, así como para discutir y generar las alternativas de las políticas de “desarrollo” (que más bien devinieron en saqueo) y del intervencionismo militar.[143] De ahí surgieron cuatro proyectos concretos, una de ellos fue la “Segunda Expedición por el Éxodo”, a cargo de la CCT y liderada por Ariza, un foro realizado en Bogotá al que asistieron cientos de personas desplazadas de diferentes puntos del país.[144] Otro de los proyectos quedó a cargo de Santiago García y se llamó “Mapa en red”, consistente en un encuentro en Villa de Leyva para crear redes de apoyo, visibilizar acciones y potenciar el alance de veinte proyectos de intervención cultural que venían realizándose en distintos puntos del país.[145]

Volviendo al trabajo artístico, las dos últimas obras montadas en la década fueron *A título personal* (2008), y como continuación, *A manteles* (2010). Ambas constituyen una especie de ejercicio autobiográfico. Nuevamente un vuelco hacia el interior; un trabajo autoreferencial compuesto por distintos cuadros y canciones de obras anteriores. Las dos se concentraron en la indagación del cuerpo del actor como materia prima del hecho escénico. También ambas fueron las últimas dirigidas por Santiago García, quien a sus 82 años decidió retirarse de las tablas y pasar la estafeta de la dirección escénica a sus compañeros. Este retiro significó un episodio

[143] El escritor William Ospino condensó en un texto las reflexiones sobre la situación de Colombia y las ideas para intervenir la realidad a través de la cultura. Proyecto apoyado por el Ministerio de la Cultura y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. En la presentación del texto se leen las palabras de Ospina: “La idea de un gran proyecto cultural que enfrente algunos males viejos de la sociedad colombiana y siembre semillas de reconciliación nació inicialmente de una conversación con Gabriel García Márquez, y, ha tomado fuerza en el dialogo con muchos colombianos convencidos de que la cultura y la educación son fundamentales para resolver la tragedia nacional”. En: OSPINA, William, *Colombia en el planeta (relato de un país que perdió la confianza)*.

[144] “la norma de conducta era que no se echaran discursos, sino que cada quien contribuyera con algo de su cultura, con un poema, una canción, una danza, unos dibujos, videos, con formas expresivas como nos pone hoy en día la civilización en nuestras manos. Y así hubo una semana de maravilla, no de lamentaciones sino de rencontrar las culturas desplazadas, y de que esas culturas desplazadas entraran en conversación unas con otras y llegaran a alimentarse, a tener verdaderas propuestas de carácter alternativo”. En: GARCÍA, Santiago, “Racionalidades alternativas…”.

[145] El resultado comenzó a replicarse en las localidades, dando lugar a la conformación de una red de trabajo cultural y popular. Ver: GARCÍA, Santiago, “Racionalidades alternativas…”.

nuevo para La Candelaria que hasta entonces había contado con la permanente guía de su fundador, no obstante, la impronta de su maestro y compañero estaría presente en adelante.

Santiago García es considerado uno de los grandes hombres del teatro colombiano y un ícono del teatro latinoamericano. Forjó una larga trayectoria (como director, dramaturgo, actor de teatro y cine, investigador teatral, pintor y formador de múltiples generaciones de actores), que le valió importantes reconocimientos, entre ellos, el Premio Gallo de La Habana, Casa de Las Américas en 1996; el título Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia en 1998; ese mismo año la Orden de Caballero otorgada por el Senado de la República; en 2006 Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte de La Habana; en marzo de 2012 Embajador Mundial del Teatro por el International Theatre Institute, adscrito a la UNESCO, distinción concedida únicamente a dos latinoamericanos en la historia, Augusto Boal y él; y en 2019, junto a Patricia Ariza y José Carlos Reyes, la Medalla al Mérito Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia.

4.3.5 Una historia teatral de 55 años de vida

Tras el retiro de Santiago García, La Candelaria ha continuado produciendo nuevos montajes escénicos. En el 2013 *Collage Candelaria* que, como el nombre indica, se integró por un mosaico de escenas de su repertorio. Ese mismo año estrenaron un conjunto de obras que dieron en llamar la trilogía del cuerpo: *Somma mnemosine* (el cuerpo de memoria), creación colectiva dirigida por Patricia Ariza en la que se combinan el *performance* y recursos multimedia; compuesta por "estaciones" realizadas en diferentes espacios de su sede. "Una indagación en el CUERPO tanto en estado de dolor como de júbilo".[146] Le siguió *Cuerpos gloriosos*, original de Adelaida Otálora y dirigida por Rafael Giraldo ubicada en la Colombia rural alrededor de las fiestas de San Pancho. Finalmente, *Si el Río Hablara*, creación colectiva dirigida por César Badillo, "una obra sobre la memoria de las víctimas de la guerra, donde tres personajes: mujer, poeta y devota, quieren salir a su manera, de esa

[146] En: teatrolacandelaria.com

zona gris que es la pérdida del sentido de la vida, ocasionado por una guerra interminable de la cual el Estado ha sido partícipe".[147]

En 2015 estrenaron *Camilo*, bajo la dirección de Ariza, inspirada en la vida y el pensamiento de Camilo Torres, cofundador de la primera escuela de sociología en Colombia y pionero de la Teología de la liberación. "Hicimos esta obra como un acto de recuperación de la memoria al pie de la conmemoración de los 50 años de su muerte y de la celebración de los 50 de vida de nuestro grupo".[148] No se trata de una obra histórica sino de un acercamiento a las pasiones, conflictos y convicciones del cura guerrillero a través de distintos fragmentos escénicos y musicales. Posteriormente en 2018 estrenaron *Refracción mientras no se apegue el sol*, dirigida por César Badillo, exploración sobre los ciclos vitales y la naturaleza donde nuevamente recurrieron a la indagación de postulados científicos alrededor de la refracción y el caos.

Como es notorio, las obras producidas tras el retiro de Santiago García continuaron, cada una con sus propios hallazgos, ponderando el trabajo del cuerpo del actor y las acciones escénicas tan presentes en las exploraciones de las dos últimas décadas, así como el énfasis en lo temático por encima de lo argumental, pero eso sí, siempre con un asomo de su preocupación tanto de la condición humana como por la del país.

Y es que, aunque pasen los años, la situación socio política de Colombia continúa siendo compleja y por momentos crítica. En el ámbito cultural los planes y programas del Ministerio de Cultura se concentran en la atención en las zonas urbanas con gran ausencia de acciones, pese a lo dispuesto en La Ley Nacional de Cultura, en las zonas rurales. En lo relativo al fomento y difusión artística las políticas ponderan los fondos concursables (tanto del gobierno nacional como de los departamentales), siendo, como en el resto de los países de la región, recursos limitados que excluyen al grueso de los aspirantes, además de carecer de otros

[147] En: teatrolacandelaria.com
[148] En: teatrolacandelaria.com

mecanismos para proveer de fuentes de trabajo para los artistas.[149] Gran parte de la actividad escénica del país descansa, como desde el siglo pasado, en las iniciativas independientes y ahora también en las empresariales. En cuanto al gremio teatral, dista mucho de tener la cohesión que logró en los años setenta.

Retornando a lo sucedido con La Candelaria en los últimos tiempos, 2020 fue un año particularmente difícil para el colectivo; Santiago García murió el 23 de marzo, y aunque una década atrás se había retirado de la dirección del grupo, su presencia fue constante (hasta donde la enfermedad lo hizo posible). Además, la pandemia mundial y crisis sanitaria que restringió toda actividad pública puso en jaque la subsistencia del grupo y de su sala, asunto agravado tras la suspensión gubernamental, en el peor momento, del programa de Salas Concertadas. A este panorama se sumó la fuerte ola de protestas que estallaron por todo el país en abril de 2021 tras los intentos de reforma tributaria y la respuesta represora del Estado.

En los meses de mayores restricciones La Candelaria optó por la realización de funciones virtuales, y desde que se autorizó la reapertura de las salas teatrales, así sea con aforo mínimo permitido, su sala no descansa. En marzo de 2021 y celebrando 55 años, reabrió sus puertas con una nueva versión de *Nayra*, *la memoria* y con el estreno de *La historia del soldado y el combatiente*, versión libre de Patricia Ariza a partir de *La historia del soldado* de Ferdinand de Ramuz. Además, produjeron una serie de unipersonales escritos y dirigidos por los propios miembros: *Íngrima* de Adelaida Otálora, *Voces y Retazos* de Nohra González, *No estoy sola* de Patricia Ariza e *Histeria* de Rafael Giraldo. Desde su reapertura también han realizado talleres formativos de apreciación teatral y de creación colectiva; además de una nueva temporada de la obra *Camilo*. Por su parte, Ariza, a la cabeza de la CCT llevó a cabo la XXX edición del “Festival de Mujeres por la Paz”; un remontaje de *Guadalupe Años Sin cuenta* con el grupo Tramaluna y la dirección de la obra *Salida al sol, camino a la paz.*

[149] Los programas e informes del Ministerio de cultura de los últimos años, así como la lista de convocatorias y resultados pueden consultarse en: https://mincultura.gov.co

Hoy por hoy el trabajo de los miembros más longevos de La Candelaria se retroalimenta con el de los miembros más jóvenes, quienes han asumido poco a poco roles de mayor peso, lo que posiblemente (el tiempo lo dirá) pueda permitir un relevo generacional que brinde continuidad al proyecto. Tras el retiro de Santiago García, destaca a la cabeza del grupo Patricia Ariza, una mujer tenaz que, como ya hemos expuesto, ha sido pilar fundamental para la vinculación con diversos sectores populares y para el desarrollo del teatro independiente colombiano. Ella también es reconocida en su país y en el exterior por su trabajo cultural. Recibió el Premio Ashoka como emprendedora e innovadora social; el Premio Príncipe Claus de Holanda por sus aportes a la cultura;[150] la Medalla Haydee Santa María de Casa de Las Américas, y recientemente, el University of Minnesota Civitas Champion Award, por primera vez otorgado a una artista latinoamericana como "un reconocimiento al compromiso sostenido y al excelente desempeño en el área de los derechos humanos y su conexión con las artes liberales por parte de una artista, un grupo comunitario, una organización no gubernamental sin fines de lucro y una agrupación de iniciativa social y fines humanitarios".[151]

En julio de 2022 y tras el triunfo electoral de Gustavo Petro para ocupar la presidencia, Patricia Ariza fue nombrada Ministra de Cultura de Colombia, cargo que ante todo simboliza la llegada por primera vez de una artista de izquierda y formada en el teatro independiente a un cargo de ese rango. A la postre podrá observarse si esto significó un cambio para el arte y la cultura en Colombia y si impactó, como cabría esperar, la relación de los grupos independientes con el Estado y de qué manera.

Finalizando este recorrido histórico por La Candelaria, es necesario resaltar, para los fines de esta investigación, que los ideales que alimentaron al colectivo en sus primeras décadas fueron evidentemente matizados, sobre todo tras la caída del Muro de Berlín y el desencanto que significó el exterminio de la Unión Patriótica. Esto es constatable tanto en el enfoque de su obra como en lo expresado por ellos.

[150] SATIZÁBAL, Caros Eduardo, "Patricia Ariza", *Antología de Teatro Latinoamericano*, Tomo III, p. 10.
[151] Palabras de Amelious Whyte Jr. de la Universidad de Minnesota en Minneapolis-St. Paul. Ver en: "Cumbre internacional de teatro y premio a la directora Patricia Ariza", *El Espectador*, 22 de abril 2021.

Si bien en los setenta ante la pregunta de un periodista sobre si el teatro debía ser político, Santiago García expresó:

> ¡Claro! De frente. Porque tiene que ver con la realidad, la economía, la historia y, sobre todo, con uno de los elementos más importantes de la ideología, que es la política y con la política desde un punto de vista de izquierda. ¿Por qué? Porque nuestra concepción de la realidad que es nuestro material de trabajo la tenemos que ver como un fenómeno optimista. La gente tiene que desembocar con la victoria del hombre sobre la injusticia y la explotación para lograr un mundo mejor para nosotros y para nuestros hijos.[152]

Veinte años después sobre este mismo cuestionamiento pensaba lo siguiente:

> En los sesenta uno tenía una visión panorámica más o menos clara de la división del mundo en dos grandes sectores. Hoy uno no puede pensar así porque el mundo no es así. Esa división entre el lado socialista y el capitalista se ha pulverizado. Y ambos se han transformado en una rica cantidad de variantes. Pero soy un poco escéptico desde el punto de vista político. Cualquiera, con datos elementales de la economía mundial tiene que serlo.[153]

Será la historia la que finalmente determine la trascendencia artística de La Candelaria, de lo que sí podemos dar cuenta es de su profunda huella en el teatro colombiano y latinoamericano, sobre todo como ejemplo de un teatro vinculado al público popular y que ha procurado incidir en su tiempo y en la compleja realidad colombiana. La Candelaria es un grupo que asumió el cambio de época y que del pronunciamiento ideológico explícito transitó hacia una teatralidad y poética distinta, sin abandonar el sentido del teatro como motor de cambio, de reflexión profunda, "un acto de singularidad, verdad y belleza". Desde su origen, uno de los grandes propósitos del grupo fue hacer un teatro de calidad y arraigado a su tiempo histórico. Santiago García lo dijo así:

---

[152] "Santiago García, el teatro y la realidad histórica nacional", *El Heraldo*, 6 de julio 1976. Citado por ALDANA, Janneth*, El teatro de Santiago García*, p. 181.

[153] "El Quijote de La Candelaria", *El Tiempo*, 16 de junio 1996.

> Shakespeare vivió en la época isabelina un mundo nada paradisíaco de asesinatos, traiciones y crueldades, donde no había rey que no hubiera hecho un ascenso sobre peldaños ensangrentados, y de ese mundo creó un arte teatral maravilloso. Nosotros estamos viviendo un mundo así de espantoso y es posible que sea la sustancia de un arte que pueda superar la violencia.[154]

Mientras muchos artistas y teatreros consideran superada y anacrónica la dimensión política del teatro, ponderando el goce estético *per se*, el efecto de la imagen y la sensorialidad individual, La Candelaria no niega su historia y a través de nuevos recursos y códigos, interpela y busca transgredir. "Las obras de La Candelaria son sin duda un testimonio de la memoria del país, o quizá, de su desmemoria. Si nos preguntáramos por qué La Candelaria no cambia de tema, tendríamos que preguntarnos por qué Colombia no ha logrado cambiar de tema en los últimos cincuenta años".[155]

4.6 Yuyachkani: un lugar para la memoria

Con la llegada de Alberto Fujimori al poder en 1990, el autogolpe perpetuado desde la presidencia en 1992, la desarticulación de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, así como con la reelección presidencial de 1995, Perú vivió a lo largo de la década de los noventa un periodo de drásticos cambios y de reestructuración a fondo del aparado de Estado.[156]

Para revertir la profunda crisis en que había caído el país durante el gobierno de Alan García Pérez, Fujimori utilizó como estrategia antiinflacionaria la apertura

[154] "El Quijote de La Candelaria", *El tiempo*, 16 de junio 1996.
[155] ESQUIVEL, Catalina, "Memoria y vanguardia en el teatro La Candelaria a propósito de su quincuagésimo aniversario", *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte,* Vol. 11, Núm. 18, p. 114.
[156] Sobre las causas del autogolpe referido, Fujimori no contaba con mayoría en el parlamento, por lo que sus iniciativas carecían de aprobación expedita. El presidente estableció una estrecha alianza con las Fuerzas Armadas que respaldaron el autogolpe de Estado para disolver el Congreso, restructuró el Poder Judicial y criminalizó a la oposición. Convocando a una asamblea constituyente consiguió la mayoría absoluta. Pese a tratarse de un régimen autoritario de derecha gozó de gran aceptación popular entre grandes sectores de la clase trabajadora, entre otros, gracias a su discurso antielitista.

comercial indiscriminada, la inversión extranjera y el retraso cambiario, lo que muy pronto llevó a una reducción de la creciente inflación, pero también a una reprimarización de la economía y a una desindustrialización generalizada que fue suplida por el alza de las importaciones.[157] A tan sólo un mes del autogolpe de Estado de abril de 1992, de la disolución del Congreso y del Poder Judicial, el presidente expidió 923 decretos, entre ellos, los que autorizaban la privatización de las empresas estatales del zinc, hierro, petróleo, cementos, electricidad, telefonía y también de la banca (en total fueron vendidas 187 empresas estales por un valor de 7,542 millones de dólares, en su mayoría a empresas transnacionales), pasando la inversión privada de un 16% del PIB en 1990, a un 24% en 1995.[158]

Perú se sumó así a los países latinoamericanos que abrazaron con fuerza las políticas económicas neoliberales, y para los organismos internacionales, su crecimiento del 12.9 % lo convirtió en el "milagro económico" de la década. Pero la realidad es que posterior a 1995 la economía mostró su carácter inestable reflejado en el encarecimiento de los créditos, la dolarización de las deudas y la dependencia del capital y producción extranjera. Si en 1985 el 41% de la población vivía en situación de pobreza, para 1995 ya lo estaba el 53%, sobre todo en las regiones rurales de la sierra y de la selva,[159] además, como en el resto del continente, esto fue acompañado de la precarización del salario, la pérdida de derechos laborales por las normativas para la "flexibilización" del trabajo, así como la reducción del acceso a la seguridad social.

Durante el primer quinquenio fujimorista no ocurrió un cambio destacable en el ámbito educativo y cultural. A diferencia de otros países en que los gobiernos neoliberales pusieron especial atención en el criterio de excelencia para impulsar la competitividad en el mercado global de los servicios -entre ellos los culturales- y el arte se consideró un terreno fértil para proveer el nivel de alta especialización y

[157] JIMÉNEZ, Félix, "El modelo neoliberal peruano: límites, consecuencias sociales y perspectivas", *El ajuste estructural en América Latina. Costos sociales y alternativas,* pp. 150-152.
[158] MARTÍNEZ, José Honorio, "Neoliberalismo y genocidio en el régimen fujimorista", *Historia Actual Online*, Núm. 19, pp. 68-71.
[159] JIMÉNEZ, Félix, "El modelo neoliberal peruano: límites…", p. 164.

proyección internacional de cada país, en Perú el terreno del fomento artístico careció de atención. El Instituto Nacional de Cultura siguió fungiendo como órgano desconcentrado y dependiente del Ministerio de Educación. Y si en las políticas culturales no hubo nuevos derroteros, menos en el ámbito de las políticas teatrales, incluso en 1993 se publicó un decreto para establecer la estructura orgánica del Instituto, pero el Teatro Nacional del Perú (máximo organismo teatral del país) no fue siquiera mencionado.[160] Trasciende en dado caso la creación en 1994 del Centro Nacional de Información Cultural, que a fin de contar con un repositorio sobre patrimonio histórico, a partir de 1999 realizó publicaciones sobre monumentos, instituciones y normatividad cultural que hasta entonces no había sido sistematizada.[161]

Fue hasta 1995, en el segundo periodo presidencial, que el Instituto Nacional de Cultura recuperó en pleno su quehacer (bastante precarizado durante la gestión de Alan García en que se suprimieron todas las subvenciones). Ese año, Ruth Escudero recibió el nombramiento de directora del Teatro Nacional y dinamizó el fomento para la creación y difusión. Aún sin los mecanismos tan especializados como los que en otras latitudes ya se estaban instrumentando a través de fondos concursables, Escudero echó a andar nuevos programas para la descentralización del teatro y la promoción de algunas iniciativas independientes, así como tres encuentros de teatro nacional (1995, 1996 y 1997).[162]

Aunque con un crecimiento considerable del teatro comercial y pese a la mencionada renovación de la actividad teatral estatal, durante la década de 1990 la difusión escénica de mayor presencia continuó recayendo en las iniciativas de los

[160] *El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú (1945-2001),* p. 12.

[161] Se debe en buena medida al trabajo e investigación de su Director General César Coloma Porcari, la recopilación de la historia de las instituciones culturales estales reproducida en facsímil en diez libros, entre ellos: *El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú 1945-2001; La Escuela Nacional de Arte Escénico, el Instituto Nacional de Arte Dramático, el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático 1946- 2001*. Información consultada en: *Centro Nacional de Información Cultural. Ministerio de Cultura Perú*

[162] Organizó dos certámenes de dramaturgia (para jóvenes y en las provincias). Además, el Teatro Nacional volvió a llevar a escena a clásicos peruanos y a dramaturgos jóvenes. Ver en: MENDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo…*, p. 219.

independientes. El Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) cobró un carácter nacional, y ponderó, pese a la tendencia individualista que comenzó a permear en la forma de producción teatral, la vigencia e importancia de la organización grupal y gremial.[163] La Muestra de Teatro Peruano realizada desde 1974, tuvo cinco emisiones en esta década (Cajamarca 1990, Cusco 1992, Yurimaguas 1994, Huancayo 1996 y Comas 1999) en las que además de presentaciones, se atendieron aspectos formativos a través de talleres y también se realizaron mesas de discusión, sesiones de evaluación y se editaron boletines de divulgación. Yuyachkani por su parte se fue desvinculando organizativamente de MOTIN, aunque en ocasiones continúo participando en las Muestras. A quién sí continuó vinculado fue a la Asociación Pro Derechos Humanos (Aprodeh) con quien realizó nuevas emisiones de los encuentros de Teatro por la vida (1990, 1998, 1999 y 2003), que contaron con la participación de otros grupos del interior como parte de la campaña contra las desapariciones forzadas.

Dentro de las iniciativas independientes, Cuatrotablas organizó el tradicional Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 1998 que como en las emisiones anteriores contó con la presencia del Odin Teatret y de otros grupos internacionales y latinoamericanos, algunos de los cuales formaron veinte años atrás parte de la aventura impulsora del Tercer Teatro desde ese preciso lugar.

Volviendo al contexto político de la época, los dos periodos de gobierno de Alberto Fujimori (1990-1995 y 1995-2000), además de caracterizarse por el ensanchamiento de la brecha entre las clases sociales, lo hicieron por la corrupción y la continuidad del despliegue de violencia, en este caso enmarcada en un periodo

[163] Recordemos que MOTIN Lima se conformó desde 1986 y que en 1990, incluyendo a más de 100 grupos independientes de todo el país, surgió MOTIN Perú. En su declaración de principios, el organismo estipuló entre otros: "1. Que somos independientes fundamentalmente porque recusamos el dirigismo estatal y cualquier otro y porque no tenemos para nuestro trabajo más directivas que las señaladas por nuestra propia organización y orientación ideológica. Y desde allí propugnamos el derecho a la libertad de creación intelectual y artística que nos libre de esquemas exclusivamente mercantilistas y nos permita avanzar en la búsqueda, formación, defensa y desarrollo de una cultura e identidad nacional como sustentos para la realización del grupo; 2. Que desde los grupos intentamos nuevas relaciones para la vida y el trabajo. El grupo nos impulsa a una ética teatral y revalora la escena colectiva del Teatro, es por esto que consideramos al grupo como la célula básica de nuestro movimiento". Declaración de principios del movimiento de teatro independiente del Perú. En: RIBOTTY, Carlos, "Las Muestras y el movimiento de Teatro Independiente del Perú (1)", *YAWAR*.

que fue conocido como del "conflicto armado interno" y en el que la represión gubernamental alcanzó niveles máximos. Esto se debió en buena medida a las presiones ejercidas por los organismos financieros internacionales y Estados Unidos que condicionaron su apoyo a la eliminación de los movimientos guerrilleros, particularmente de Sendero Luminoso, dada la violencia terrorista con la que se había conducido. Las Fuerzas Armadas instauraron lo que se conoció como el "Estado de terror"; las persecuciones, desapariciones y ejecuciones se extendieron por el territorio a fin de acabar con toda célula guerrillera (lográndolo con considerable éxito), pero como había ocurrido durante el periodo de Alan García, la "limpieza" barrió consigo también a dirigentes populares, sindicales, periodistas, líderes de oposición y a población civil inconforme.

Alberto Fujimori fue reelecto por tercera ocasión en el año 2000, pero la exposición mediática de graves casos de corrupción, tanto de altos mandos de las Fuerzas Armadas como de funcionarios cercanos al presidente (caso Montesinos), desestabilizó gravemente al país y puso en tela de juicio su triunfo electoral.[164] Tras el escándalo, y con fuertes señalamientos en su contra, en noviembre del año 2000 Fujimori, que se encontraba en el Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico en Brunéi, decidió no volver a Perú sino trasladarse directamente a Tokio, desde donde envió al Congreso -vía fax- su renuncia. Finalmente, el Congreso decidió destituirlo declarando su "incapacidad moral permanente", nombró presidente provisional a Valentín Paniagua y convocó a elecciones para el año entrante.

[164] Su más cercano colaborador, Vladimir Montesinos, había utilizado, entre otros, más de 50 millones de dólares destinados a los ministerios de Defensa, Interior y Fuerzas Armadas para sobornos y financiamiento de la campaña electoral. Un video filtrado a los medios de comunicación exponía a Montesinos entregando una fuerte suma a un congresista para lograr la mayoría en el Congreso. Las elecciones fueron puestas en tela de juicio y más videos salieron a luz pública (con sobornos a magistrados, congresistas, empresarios, prensa, etcétera), y también se difundieron cuentas secretas en Suiza y las Islas Caimán, con lo cual el régimen terminó por desestabilizarse. Algunos autores señalan al Departamento de Estado de los Estados Unidos como el artífice de dicha filtración, en tanto Montesinos había boicoteado el "Plan Colombia" y había facilitado el tráfico de armas a las FARC. Siendo que la propia Vicepresidenta de Estados Unidos había pedido la destitución de Montesinos y Fujimori hizo caso omiso, el Departamento de Estado organizó la filtración de los videos para desestabilizar y desplazar al gobierno de Fujimori. Ver en: CASTILLO, Oscar, "Cotler julio y Grompone Romeo. El Fujimorismo, ascenso y caída de un régimen autoritario", *Estudios Sociológicos*, XIX (3), p. 867.

La agudización de la violencia y el aumento de las desapariciones, así como la paradoja de un país que parecía participar de los beneficios de la tendencia de la economía global, pero que a su interior vivía el aumento de la pobreza, la inseguridad y la corrupción, fue la situación en la que los artistas y Yuyachkani realizaron, de nueva cuenta en condiciones poco favorables, su trabajo durante tan controvertida década.

4.4.1 El vuelco introspectivo

En los años noventa, Yuyachkani transitó por un proceso de nuevas búsquedas estéticas. De un teatro que resaltaba el carácter ideológico hubo un vuelco hacia uno más íntimo y lírico, hacia la introspección grupal y personal.

Mientras que la tendencia global en el ámbito artístico apuntaba a la competitividad, a la carrera y éxito individual, los miembros de Yuyachkani decidieron continuar trabajando en grupo. Ileana Diéguez, quien desde la academia ha seguido de cerca la trayectoria del grupo, apunta que en esos años Yuyachkani desarrolló un movimiento hacia las fronteras del teatro, en el sentido de crear productos híbridos difícilmente clasificables dentro del teatro convencional, acercándose a experiencias *performáticas*, a los procedimientos del arte acción y la exploración de los límites entre géneros y lenguajes (danza, pantomima, plástica):

> En el discurso corporal de Yuyachkani se estaba manifestando un giro: el cuerpo expresaba su estado real; el cambio de dinámicas era un indicio de las acotaciones cotidianas, de los desplazamientos territoriales, de las incertidumbres existenciales que la violencia generalizada estaba provocando en la vida de las personas.[165]

El vuelco hacia la individualidad ocurrió en Yuyachkani pero en el sentido de la exploración personal sobre la acción escénica y la sensorialidad para expresar sus conflictos y sus visiones particulares acerca de un país convaleciente. En ese tenor, estrenaron en 1990 *No me toquen ese valse*, “que sorprende por su

[165] DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas,* p. 74.

experimentalismo y su exploración de la subjetividad".[166] La obra a dúo (Rebeca Ralli y Julián Vargas) abrió una nueva línea de trabajo dentro del grupo, que además de inscrita en el proceso de introspección, para algunos críticos también lo está en el del teatro posdramático. "Se trata de un universo sumergido en el caos. La dualidad de la felicidad y tragedia son un constante en los personajes. De esta manera, se revela la actitud del sin sentido y lo absurdo que invade el sentimiento del hombre en el postmodernismo".[167] A diferencia de sus obras con fuertes referentes andinos, en esta se sumergieron en una estética urbana e híbrida. Trata de dos personajes cantantes muertos que regresan al bar donde solían cantar; Amanda en una silla de ruedas y Abelardo sentado tras su instrumento musical, una batería. El bar representa, en los tiempos de mayor violencia urbana limeña, el lugar de encuentro. De manera metafórica y a través de textos de León Felipe, Lorca, Quevedo y Shakespeare (sin una dramaturgia continua), de acciones escénicas y música entre criolla y rock, se expresa esta historia de diversos significantes. *No me toquen ese Valse*, a decir de Miguel Rubio, fue en principio rechazada por el público peruano, quizá por su eclecticismo y por alejarse de las fuentes andinas con las que relacionaban al grupo, pero en otros escenarios fue bastante aplaudida, quizá por su carácter experimental, como en el Festival de Teatro '93 en Nueva York, donde tras una presentación en un sótano muy *off off brodway*, el diario The New York Times, para sorpresa de los limeños, publicó una crítica muy favorable.[168]

"La deconstrucción como principio artístico se hace más evidente aún en *Hasta cuándo corazón*, uno de los más complejos espectáculos de Yuyachkani donde el grupo empieza a mirarse y a hablar de sí mismo".[169] Estrenada en 1994,

[166] BATALLA, Carlos, "Un teatro de la esperanza", p. 3.
[167] CARBAJAL GARCÍA, Sandra, *11 Ensayos de análisis literario*s, p. 27.
[168] En la reseña se lee "En esta obra, que cerró anoche, Miguel Rubio, el director, y Rebeca Ralli y Julián Vargas, como intérpretes del club, han creado una hipnótica hora de poesía, música y luz en la que cada línea y gesto es ambiguo, se utiliza el humor. Provocar dudas y ansiedad y el fracaso final de los personajes para volver a vivir es edificante […] A medida que los intérpretes se vuelven más galvanizados, se elevan a una especie de combate por el significado, la armonía, el movimiento, el amor, la maestría, los aplausos; el combate es lo suficientemente intenso como para que uno vea que pueden estrangularse unos a otros excepto por la futilidad del mismo". En: BRUCKNER, DJR, "Los muertos intentan sobrevivir y fracasan*", The New York Times,* 17 de julio 1993*,* Sección 1*,* p. 15.
[169] SOBERÓN Santiago, "Treinta años de Yuyachkani", p. 21.

también se ubica en un contexto urbano, un vecindario de la ciudad donde varios personajes esperan ser desalojados. A través de breves relatos que podrían considerarse como "narraturgia" (hibridación del relato y el drama entrelazados), aunque en un estilo muy propio de la acción escénica explorada por el grupo, también de un acompañamiento musical de palmas y movimientos casi coreografiados, cada uno de los personajes narra su testimonio.

En 1995, nuevamente a dúo, Rebeca Ralli y Julián Vargas, con dirección de Miguel Rubio, llevan a escena *Serenata*, obra sobre los encuentros y desencuentros de una pareja, que con guiños de comicidad al estilo del cine mudo llevan a la reflexión existencial sobre el amor y el desgaste de las relaciones. En 1996 estrenaron *Retorno*, sobre el caso de los desplazados que durante la guerra interna habían huido del campo hacia la ciudad y luego volvían a su lugar de origen. Dos personajes se encuentran en medio del camino y no saben cuál tomar, no saben si van o viene. La obra también fue un retorno para el propio grupo, que sin dejar de lado las nuevas estéticas exploradas, retornó al vínculo con la cultura andina y las temáticas de convulsión nacional.

Hay que apuntar que la creación colectiva como forma de producción artística nunca fue abandonada por el grupo, ni hasta ese momento en que cumplía 25 años de existencia ni en los siguientes 25. No obstante, realizar montajes unipersonales o en dueto abrió la puerta al despliegue de las búsquedas personales y al desarrollo de las potencialidades e intereses de cada actor, pero aun en esos casos, la estructura grupal y la dirección de Miguel Rubio cobijaron las creaciones. Por otra parte, y a diferencia de la mayoría de los grupos independientes (entre ellos La Candelaria), Yuyachkani nunca giró de la creación colectiva hacia la dramaturgia de autor, ya que si bien en sus obras ha incorporado textos literarios o dramáticos de muy diversos autores universales, latinoamericanos o peruanos, no lo ha hecho de forma lineal, sino como inspiración, como "collage" o con adaptaciones libres, en tanto el hilo dramático de las obras se concentra en la acción escénica. Esto merece la pena subrayarse, porque mientras en una vertiente del teatro peruano y también del latinoamericano se transitó hacia una especie de "reivindicación" del teatro de

autor y del dramaturgo (quienes en las décadas anteriores se decían relegados ante la arrasadora presencia de la creación colectiva), Yuyachkani se mantuvo fiel a su forma de creación, que finalmente ha llevado al grupo a construir un muy singular estilo.

Otros de los trabajos estrenados en la década fueron *La primera cena* (1996), *Pukllay* (1997), *Cambio de hora* (1998) y *Yuyachkani en fiesta* (1999). El grupo cerró el siglo con la preparación de una obra trascendente en su trayectoria: *Santiago*, creación colectiva y del escritor y periodista peruano Peter Elmore, en la que recurrieron a elementos andinos, pero en este caso, desde el sincretismo religioso que se da a través del culto al apóstol Santiago, patrono de diversos pueblos peruanos. La inspiración de la obra surgió tras la visita de miembros del grupo a las celebraciones del Corpus Cristi. Trata de un abandonado pueblo andino en el que después de la guerra solo han quedado tres habitantes que, en su necesidad por recuperar la fe y el lazo comunitario, se reúnen para sacar en procesión al santo. Una obra compleja y simbólica considerada un hito del grupo y de la que se han realizado diversos análisis desde la academia.[170] La imagen del apóstol es representada a caballo, quien pisotea a su vez a un indio, Santiago Matamoros (en España) o Santiago Mataindios en la versión americana del apóstol emblema de la Conquista, "viejos conflictos sociales son revividos en la mente de una campesina a través del enfrentamiento del Apóstol y el indio sojuzgado. Esta transposición de las contradicciones sociales en el plano de lo sagrado es el tema principal del montaje".[171] Una significativa búsqueda antropológica sobre la ritualidad y el sincretismo, así como sobre la memoria histórica del Perú con la que Yuyachkani abrió el nuevo siglo.[172]

[170] MELGAR, Gino P., "Terminó la espera: Yuyachkani repone Santiago en el Gran Teatro Nacional", *LAMULA.PE*
[171] SOBERÓN, Santiago, "Treinta años de Yuyachkani", pp. 22-23.
[172]Augusto Casafranca expresó sobre la función de la obra: "Estamos otra vez dispuestos a sacudir el andamiaje de las personas que quieren encontrarse con un teatro distinto, un teatro que de pronto hurga en las memorias que hay en este país, esta es una de ellas y tiene que ver con los orígenes de la Conquista" https://redaccion.lamula.pe/2019/03/22/santiago-yuyachkani-gran-teatro-nacional/ginnopaulmelgar/

4.4.2 Hacia un teatro que recuerda

Tras la destitución de Fujimori y durante los ocho meses del gobierno provisional de Valentín Paniagua, Perú se reincorporó a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, fue renovado el Poder Judicial, las Fuerzas Armadas reconocieron públicamente su participación en diversos hechos ilícitos, y mediante un decreto del cuatro de junio del 2001 se creó la llamada Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) con el propósito de realizar, con un equipo multidisciplinario, las indagatorias correspondientes e integrar un informe con las cifras y testimonios de los daños causados durante las dos décadas del conflicto armado interno para deslindar responsabilidades e iniciar una etapa de reparación y construcción de la paz.

Desde ese cuatro de junio a medio día, frente a Palacio de Gobierno y en espera de que el presidente provisional saliera a anunciar públicamente el inicio del trabajo de la CVR, Alfonso Cánepa, protagonista de *Adiós Ayacucho*, el campesino que en la obra de Yuyachkani buscaba recuperar su propio cadáver, estaba ahí de pie, y a la manera en que ocurría en la ficción escénica, hacía ahora una petición a viva voz para el presidente sobre el derecho elemental al duelo y al sepulcro.[173]

A partir de ese momento y durante los siguientes dos años, Yuyachkani, que desde su origen había estado cerca de movimientos sociales acompañando diversas demandas civiles, participó al lado de la CVR en los lugares de las Audiencias Públicas donde se esperaba recoger los testimonios de los afectados, para quienes no era sencillo hablar, y menos públicamente, de lo ocurrido; como expresó Salomón Lerner, presidente de la Comisión: “nos hallábamos ante la

[173] Este es un fragmento de la carta leída públicamente por el personaje: “Señor Presidente: Por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la República lo siguiente: El 15 de julio, fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido. […] Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no sólo el derecho inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte, y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social […]”. En: RUBIO, Miguel, “Persistencia de la memoria”, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*, pp. 265-266.

demanda de narrar lo inenarrable". Lerner consideraba que la tarea de la CVR no era la de simplemente dar a conocer cifras o hechos, sino de una misión superior, la recuperación de la memoria como un primer paso hacia la reparación. "Ello significaba revertir los dos principios que hicieron posible el horror, a saber, el silencio y el olvido".[174] Víctimas sobrevivientes, familiares de desaparecidos, líderes sociales, militares e incluso jefes de los grupos subversivos formaron parte de los testimoniantes. "Las audiencias públicas devolvieron a las víctimas de la violencia su condición de protagonistas insustituibles de los hechos. Fueron actos de vindicación ante un país que desconocía las dimensiones reales de la tragedia.[175]

Previo a la realización de las Audiencias, Yuyachkani llegaba a los poblados y en espacios públicos presentaba algunas de sus obras sobre historias de duelo, de búsqueda y de restitución. Era el momento de realizar un teatro-puente para el acercamiento con quienes habían experimentado en carne propia la tragedia. El teatro acercaba, mostraba que no se trataba de un dolor aislado y hacía tangible la experiencia, no como reproducción de la realidad sino como reflexión sensible, como acto compartido y hasta, aristotélicamente hablando, simbólica expiación. Lo vivido no habitaba en la memoria individual, pertenecía a todos, podía palparse en la escena como un acontecimiento inscrito en la memoria colectiva y de la que debía hablarse. El teatro posibilitaba ese acercamiento y preparación.

En ese proceso, al unipersonal *Adiós Ayacucho* que llevaba una década escenificándose y abordando el tema del cuerpo ausente se sumaron *Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2002). El unipersonal de *Antígona* es protagonizado por Teresa Ralli en una versión libre del poeta José Watanabe. La tragedia de Sófocles, una de las más representadas a lo largo de la historia y sorprendentemente actual, trata sobre los esfuerzos de Antígona que desafiando la ley humana y los castigos jurados por su tío Creonte, busca, a riesgo de encontrar su propia muerte por faltar al edicto real, el cuerpo de su hermano Polinices para realizar el ritual fúnebre que

[174] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú. La experiencia de la Comisión de la Verdad y el Grupo Yuyachkani*, Discurso de Salomón Lerner Febrer, Director de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú, noviembre de 2011, p. 15.
[175] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú…,* pp. 16-18.

le ha sido negado. “Cuando la actriz realiza el enterramiento escénico de la mascarilla mortuoria de Polinices, la acción es acto ético y ritual simbólico. El rito fúnebre que sucedía en escena condensaba un anhelo real: enterrar los cuerpos de tantos seres queridos desaparecidos en aquellos años”.[176] Lo particular de esta versión es que es a partir de Ismene, la hermana impedida por el miedo, que Teresa Ralli revive el antiguo mito griego. En palabras de Miguel Rubio:

> El texto clásico de Sófocles nos muestra su poder: que consiste en cruzar siglos para encajar en una situación y tiempos similares y así convertirse en la fuente para generar un texto escénico que lo re-escriba, que lo haga contemporáneo, y lo haga dialogar con el aquí y el ahora, con las razones de nuestras Antígonas. Durante todo este tiempo hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes. Cuando preparábamos Antígona, Teresa Ralli convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos para hablar de ese trabajo. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya y, más aún, al saber que esa historia se venía contando en los teatros del mundo desde hacía más de dos mil quinientos años.[177]

Enterrar su propio cuerpo es la tarea que se impuso Alfonso Cánepa *en Adiós Ayacucho*, y enterrar a su hermano la de Antígona. *Rosa Cuchillo* también es una historia de búsqueda y justicia, en este caso de una madre, que incluso después de muerta busca a su hijo por los distintos mundos (el Mundo de Abajo “Uqhu Pacha”, el Mundo de Arriba “Hanaq Pacha y la tierra “Kay Pacha”). La intervención o acción escénica, cercana a la danza-ritual, es realizada por Ana Correa sobre un texto de

[176] DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales…*, p. 81.
[177] RUBIO, Miguel, “Persistencia de la memoria”, *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica,* pp. 275-276.

Óscar Colchado Lucio y fue pensada para escenificarse en los mercados andinos sobre un escenario colocado como cualquier otro puesto.[178]

Para Yuyachkani acompañar las Audiencias Públicas de cara a la elaboración de un informe para conocer la verdad de lo ocurrido y que a partir de ello el país pudiera cerrar sus cicatrices fue un aprendizaje de vida y de los más significativos en sus años como grupo. Atrás habían quedado las décadas de un teatro de utopías abstractas; las necesidades de sus espectadores eran muy concretas, su búsqueda teatral y su quehacer como artistas cobró un nuevo sentido social y humano. Ana Correa lo expresó así en una carta dirigida desde Huanta a su director, Miguel Rubio:

> Querido Miguel: Acabamos de terminar la acción de saludo a los Testimoniantes en la primera audiencia pública en Huanta, y estamos embalando las cosas para que salgan hoy a las 2 p.m. hacia Lima. La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llevamos al atrio de la Iglesia en donde hice *Rosa Cuchillo* para unas 500 personas en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos. En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser

[178] Es la historia de Rosa Huanca, una mujer que desde niña dormía junto a un cuchillo que usaba para defenderse de los violadores. "Como una escultura viviente la actriz se desplazaba entre la gente, recorriendo la plaza o el mercado hasta llegar al puesto donde se instalaba para ejecutar un rito de curación simbólica que devino en acto chamánico por la carga de fe que le depositaron los espectadores, los cuales se acercaban a la actriz pidiendo ser beneficiados con el agua florida que ella esparcía", En: DIÉGUEZ, Ileana, "Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos", *Latin American Theatre Review*, Vol. 41, Núm. 2, p. 34.

mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. Cuánta tristeza, cuántos suspiros […].[179]

La CVR dio a conocer su informe final el día 28 de agosto de 2003 integrado por nueve tomos en los que se daba cuenta de los hallazgos y análisis de lo investigado. En cifras generales se informó de 69 mil ejecuciones, responsabilidad tanto de los grupos guerrilleros como del Estado, donde el 70% correspondió a población indígena y campesina. Pero además de asesinatos y masacres, sucedieron desapariciones, violencia sexual, arrasamientos de pueblos, reclutamiento forzado de niñas y niños, entre otros crímenes.[180] Salomón Lerner agradeció en distintos momentos a Yuyachkani por su acompañamiento y reconoció el papel fundamental del teatro durante las Audiencias como acontecimiento vinculante y como camino válido e imprescindible para una aproximación crítica al legado de la violencia. "El teatro es un aliado natural de la justicia transicional en tanto que ambos enfatizan el carácter participativo del acto y el valor emergente del sentido".[181] En una conferencia y sobre el aporte de Yuyachkani en tan complejo proceso ahondó: "Si el teatro resulta peligroso y causa reprobación y sospecha, es porque ha logrado despertar los fantasmas de una comunidad […] La cuestión que el teatro propugna no tiene tanto que ver con la reproducción sino con la revelación del sentido de lo sucedido y su expiación en un acto que envuelve al auditorio".[182]

Cabe apuntar que aunque con una calidad artística bastante más afinada que la de sus primeros tiempos, Yuyachkani, en los albores del nuevo milenio, no había abandonado la acción política como función primordial de su teatro, pero no con el sentido ideológico de antaño, sino por la reivindicación de los principios y derechos tanto ciudadanos como humanos.

[179] RUBIO, Miguel, "Persistencia de la memoria", pp. 281-283.
[180] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú…*, pp. 13-14.
[181] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú…*, p. 24.
[182] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú…,* pp. 6-7.

4.4.3 Teatro *performático* para el nuevo milenio

Ya en pleno siglo XXI y cumpliendo tres décadas de vida, el grupo profundizó y consolidó la línea del teatro centrado en las acciones escénicas y su conjunción con instalaciones de las artes plásticas. En esta vertiente se inscriben las creaciones colectivas *Hecho en el Perú-vitrinas para un museo de la memoria* (2001) y *Sin título-técnica mixta* (2004). Ambas puestas resultan importantes para la agrupación porque afianzaron un lenguaje teatral que hasta hoy día resulta el dominante en su trabajo escénico y también porque reintegraron a todo el elenco tras una década de creación de unipersonales y elencos fragmentados.

Hecho en el Perú-vitrinas para un museo de la memoria fue creada para llevarse a cabo fuera del escenario convencional, en un centro comercial, en un museo o en una feria donde se instalan seis escaparates y dentro de ellos a cada actor que de forma simultánea y cíclica interpreta un monólogo. Sin un orden establecido, el espectador recorre la "exposición de historias" mientras es envuelto en una serie de proyecciones y ambientes sonoros. Sobre la experiencia el dramaturgo mexicano Emilio Carballido escribió:

> Una proposición teatral muy atrevida que, claro, entronca con esa invención que no le habíamos visto meta, el performance. Esto es una avanzada en los dos terrenos, una proposición nueva, renovadora, revolucionaria. Y ejemplar, evidentemente. Trabajo potente, con una plástica brillante, una valor dramático que sorprende mucho, un uso de todos sus elementos en una manera creativa en verdad, novedosa.[183]

Un guiño político, un caleidoscopio de situaciones individuales que en conjunto muestran parte de la heterogeneidad de la realidad peruana, "las vitrinas funcionaban como pantallas vivas donde se carnavalizaba el espectáculo nacional, exhibiendo como números de feria los sucesos de la alta política, en una apropiación

[183] CARBALLIDO, Emilio, "HECHO EN PERÚ -EL TRABAJO MÁS RECIENTE DE YUYACHKANI-", *Tramoya*. *Cuaderno de teatro*, Núm. 71, p. 82.

kitsch de mitos nacionales y reelaborando figuras del imaginario popular",[184] entre ellas la Madre Patria, el naco limeño, un inmigrante, una curandera y hasta Fujimori.

Por su parte, *Sin título–técnica mixta* es también una especie de instala-acción escénica, donde ocurren acciones simultáneas y fragmentadas cercanas al teatro documento. El espectáculo plantea una revisión de la historia peruana desde dos acontecimientos nodales: la Guerra del Pacífico (S. XIX) y el Conflicto armado interno (S. XX); en tarimas rodantes se encuentran personajes -arquetipos- que van de lo trágico a lo grotesco. "El nombre mismo de la puesta, "Sin título", tomada de las artes plásticas, propone que hay una historia que no puede ser nombrada, bien porque los artistas mismos no se animan a ponerle un nombre a lo innombrable, bien porque hay una censura que hace imposible su mención".[185] En un espacio sin butacas ni escenario, convergen acciones y textos junto a una mesa repleta de documentos históricos y periódicos murales. "El hecho estético es el conjunto de esos fragmentos compuestos por cuadros vivos, danzas, recitaciones, performances y otras "técnicas mixtas" de contenido político, religioso y antropológico en un escenario de 360 grados, en el que el espectador es parte del movimiento.[186]

Siguiendo la tendencia del collage y también del papel protagónico de la música interpretada por los propios actores, también en la década del 2000 realizaron los espectáculos *Kay Punku* (2007), *El último ensayo* (2008) y *Concierto Olvido* (2010).

4.4.4 Política cultural peruana en el siglo XXI

En el siglo XXI Perú se ha caracterizado por la inestabilidad de sus gobiernos prolongada hasta nuestros días. Diversos partidos políticos surgen a fin de generar alianzas y defender cotos de poder en el Congreso. Los viejos partidos nacionalistas se disputan el poder con la corriente fujimorista y otras neoconservadoras. La

[184] DIÉGUEZ, Ileana, "Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria", *Archivo ARTEA*.
[185] *Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú…,* p. 22.
[186] LORES, Eduardo, "Sin título, técnica mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani, *El Comercio.*

mayoría de los presidentes de los últimos tiempos se han visto envueltos en escándalos de corrupción que en la actualidad los mantienen en prisión o enfrentando procesos legales vinculados con sobornos de la empresa brasileña Odebrecht.[187] El escenario económico también muestra altibajos, aunque hasta ahora, según la CEPAL, con mejoras sustanciales en las condiciones de vida de las de finales del siglo XX.[188]

En cuanto a la política cultural y como resultado del reconocimiento de la pluriculturalidad nacional, en las últimas décadas hubo importantes cambios institucionales. Trasciende la creación del Ministerio de Cultura el 21 de julio de 2010 por la ley 29565 que posibilitó que el sector cultural, hasta entonces subsumido en el educativo, cobrara personalidad jurídica propia. Al Ministerio le fueron atribuidas cuatro áreas programáticas: 1) Patrimonio cultural material e inmaterial, 2) Creación cultural contemporánea y artes vivas, 3) Gestión cultural e industrias culturales, 4) Pluralidad étnica y cultural.[189] Este nuevo rango institucional que en teoría supuso contar con un mayor presupuesto y profesionalización de la gestión cultural, en la realidad se ha traducido en pequeños avances que resultan de la inestable situación política del país que ha llevado a que en un periodo de solo diez años pasaran por el Ministerio de Cultura 16 ministros.

De manera general, las políticas del Ministerio han desarrollado una agenda muy similar a la del resto de Latinoamérica, aunque en el caso del Perú y dado el *boom* turístico de las últimas décadas se ha prestado especial atención a las políticas patrimoniales. En lo relativo a las artes fueron creados mecanismos para fomentar el mecenazgo cultural privado y también un Sistema de Información de las

[187] Alejandro Toledo (2001-2006) del partido Perú Posible fue arrestado en Estados Unidos en 2019 y extraditado a Perú donde actualmente enfrenta su proceso bajo fianza. Alan García (2006-2011) del APRA se suicidó en 2018 tras recibir el comunicado de su orden de aprensión. Ollanta Humala (2011-2016) de Gana Perú fue recluido desde 2017 acusado de asociación ilícita (caso Lava Jato). Pedro Pablo Kuczynski (2016-2018) de Peruanos por el Kambio dimitió en 2018 tras la exhibición de videos que lo vinculaban a actos de soborno. Martín Vizcarra (2018-2020) fue vinculado a proceso por infracciones a la Constitución Política.

[188] La llegada a la presidencia de Pedro Castillo Terrones (Perú Libre) en 2021, ocurrió en un contexto complejo, además de la cerrada contienda electoral donde se enfrentó a Keiko Fijimori, a causa de la pandemia mundial se produjo una importante recesión económica. No obstante, en 2022, según datos del Banco Mundial, se espera una recuperación paulatina y un crecimiento del 3.4 %.

[189] Ley 29565 de Creación del Ministerio de Cultura del Perú.

Artes (INFOARTES). Aunque afianzado hasta el último lustro, también existe un Programa de Estímulos Económicos para la Cultura bajo el esquema de los fondos concursables, que al igual que en los demás países, resulta sumamente selectivo y limitado en su presupuesto.

Como resultado de la accidentada historia de las instituciones culturales del Perú, las asociaciones y artistas independientes (de manera similar a como ocurre en Colombia) son quienes impulsan con mayor constancia la actividad artística en el país y no en balde representan al 73% de todo el sector.[190] Su capacidad organizativa es importante y se ha evidenciado en tiempos de crisis, como la ocurrida a causa de la pandemia mundial. El sector independiente generó una Red de creadores y gestores culturales del Perú que exigió al Ministerio tomar medidas y declarar al sector en estado de emergencia cultural. Como resultado de estas demandas y de cara al bicentenario de la independencia, el Ministerio publicó en julio del 2020 un documento titulado *Política Nacional de Cultura al 2030* aprobado por decreto que como eje apunta a la transversalidad cultural y al desarrollo de la economía creativa. Además, compromete al Estado a generar acciones de recuperación del sector, así como a atender la falta de seguridad social, de acceso a la salud y de pensiones de los artistas.[191]

Los grupos de teatro independientes crearon a la par su propia organización a la que nombraron "Movimiento de grupos independientes" que se sumó a la defensa de los derechos de los artistas. El movimiento también pugnó para obtener subvenciones que mitigaran la crisis ocasionada por el cierre temporal de las salas teatrales. Cabe aclarar que se trata de un movimiento de teatro separado del MOTIN original, que recordemos, en las últimas décadas del siglo XX había cohesionado al gremio teatral independiente y convertido a sus Muestras Nacionales de Teatro en las más importantes del país. El surgimiento de otra organización evidencia la escisión que el gremio sufre desde años atrás, tanto por posicionamientos políticos

[190] PAUCARA MORENO, Shirley, *Análisis de la Política Nacional de Cultura del Perú al 2030 para la promoción de políticas culturales inclusivas y emancipadas*, p. 5.
[191] PAUCARA MORENO, Shirley, *Análisis de la Política Nacional…*, p. 6.

como por brechas estéticas. La actual secretaria del MOTIN, Mary Soto, habla de que además, la llegada del neoliberalismo al Perú mermó la existencia del teatro de grupo en la medida en que los creadores buscaron caminos desde lo individual. Luego, cuando fue creado en Ministerio de Cultura hubo un acercamiento a la organización para generar alianzas, pero poco a poco el Ministerio realizó prácticas inequitativas como contrataciones jugosas para ciertos grupos consolidados (entre ellos Yuyachkani) en detrimentos de otros, generando conflictos entre estos. El Ministerio buscó además apropiarse de la gestión (organización y nexos) que a MOTIN le llevó décadas construir. A la par, el "terruqueo" entre el gremio terminó por fracturar la cohesión interna. Dicha práctica consiste en acusar y estigmatizar a quienes en su momento fueron adeptos a Sendero Luminoso. Soto señala que el nuevo movimiento de grupos y salas independientes ha intentado hacer uso de la personería jurídica de MOTIN para respaldarse, pero que se trata de una organización distinta. Pese a las dificultades MOTIN pervive y continúa organizando la Muestra Nacional de Teatro.[192]

Yuyachkani se encuentra entre los grupos líderes del nuevo movimiento y su sala fue de las beneficiadas durante la contingencia. Como suele ocurrir al momento del reparto de subsidios, estos no han sido suficientes ni llegado a todos los artistas necesitados, generando inconformidades y señalamientos entre ellos. En el gremio teatral existen opiniones encontradas sobre la manera en que Yuyachkani conduce su gestión cultural. Para algunos el grupo goza de privilegios gubernamentales por la trayectoria con que cuenta y señalan que únicamente en el discurso defienden los principios independientes; para otros lo que han logrado es fruto de su legítimo esfuerzo. A decir de Teresa Ralli en entrevista con la que suscribe, el reciente subsidio para su sala es el único que a lo largo de su existencia han recibido del Estado. Por decisión interna, señala, durante mucho tiempo se negaron como grupo a solicitar financiamiento:

> Llegó el momento en que decidimos poner en la práctica la premisa de que el Estado debe servir al ciudadano. Aprendimos de la Corporación

[192] Entrevista a Mary Soto realizada por Rosanna Cedeño el 12 de octubre de 2021 en Lima.

> Colombiana de Teatro que sabía exigirle al Estado. Nosotros decíamos “no queremos ese derecho porque nos van a esclavizar a sus políticas”, hasta que un día dijimos “somos tan fuertes que no nos pueden esclavizar, vamos a exigir lo que por derecho nos merecemos los artistas.[193]

Más allá de las subvenciones, Yuyachkani se ha vinculado con distintas instancias estatales y municipales a través de la venta de presentaciones. Aparte y desde su origen, estableció relaciones con instituciones educativas públicas para realizar funciones, clases y talleres de arte. Teresa Ralli comenta que el grueso de los miembros vive de su sueldo como maestros universitarios y lo que han construido como grupo es resultado de las giras y presentaciones realizadas durante años, así como eventuales subvenciones pero de organizaciones internacionales:

> Cuando se abrieron los estímulos para la cultura a nosotros nunca nos daban porque había quién decía que éramos ricos, porque tenemos una casa y hemos viajado por el mundo. Pero nunca teníamos un sol, y vivíamos porque salíamos de gira y nos pagaban. Recién el año pasado nos aceptaron por primera vez en un programa de ayuda por el covid y nos dieron un financiamiento para recuperar la casa, porque se estaba cayendo todo, la casa se deprimió también.[194]

Lo que es constatable es que Yuyachkani ha realizado un constante e ininterrumpido trabajo cultural durante 51 años logrando un reconocimiento internacional por su calidad teatral, así como de su nutrido y asiduo público. Como ocurre con los cada vez más escasos grupos estables e independientes, la autogestión continúa siendo el camino para la subsistencia.

4.4.5 Yuyachkani en su 50 aniversario

Algo que caracteriza a Yuyachkani es la permanencia de sus obras en repertorio o la vuelta a ellas para realizar remontajes. El caso de *Los músicos ambulantes* es

[193] Entrevista a Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño el 13 de octubre de 2021 en Casa de Yuyachkani.
[194] Entrevista a Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño…

emblemático porque después de 30 años de su estreno sigue convocando a nuevas generaciones de espectadores y podríamos decir, se ha convertido un clásico del teatro peruano.

La permanencia de las obras resulta para los yuyas un laboratorio que supera el ejercicio repetitivo y les permite profundizar a detalle en su práctica actoral y la potencia expresiva de cada obra. Además de presentar su repertorio, en la última década produjeron nuevos espectáculos como *Cartas del Chimbote* (2015), *Discurso de promoción* (2017), y el más reciente: *Quiero creer que estoy volviendo* (2021). Algunos de los miembros, además, se han interesado por mostrar al público sus procesos creativos y/o su entrenamiento actoral. Ana Correa realizó en 2013 *Confesione*s, una acción escénica en la que comparte la experiencia de trabajo con varios de sus personajes desde su perspectiva como actriz, mujer y madre. Por su parte, tanto Augusto Casafranca como Teresa Ralli realizaron los "desmontajes" de *Adiós Ayacucho* y de *Antígona*, donde respectivamente dan cuenta de la exploración actoral y de la manera en que construyeron sus unipersonales.

Uno de sus trabajos que más impacto causó en los últimos tiempos y que demuestra la capacidad de reinvención creativa del grupo es *Discurso de promoción*, para el cual la casa de Yuyachkani fue transformada en el "Colegio Nacional 2021". El público parece asistir, en un primer momento, a una kermese profondos donde se lleva a cabo el 'discurso de la promoción', las palabras que en la graduación retóricamente tratan sobre la transición entre la escuela y los retos de la vida adulta.[195] Alejados nuevamente de toda estructura teatral convencional y a partir de diversos microrelatos fragmentados en el tiempo-espacio, así como rompimientos ficcionales, la obra pone en cuestión tanto la historia oficial escolar como las deudas pendientes con la libertad conseguida. "Yuyachkani enfrenta al espectador con una exorbitante cantidad de estímulos y variedad temática. Identidad nacional, globalización, conflicto armado interno, machismo, esterilizaciones forzadas, violencia en los penales, héroes nacionales, el próximo

[195] MELGAR, Gino P., "Discurso de promoción: El teatro que cuenta la historia del Perú que pocos quieren enseñar", *LAMULA.PE*

bicentenario de independencia del Perú, fiesta andina, sexualización y prostitución, inclusión de la otredad".[196] Sobre la diferencia de esta obra que retoma temas ya presentes en el repertorio del grupo, Miguel Rubio dice:

> Toda la propuesta teatral de Yuyachkani ha estado muy marcada por estos temas de violencia y memoria, defensa de los derechos humanos. Sin título, técnica mixta es el momento más alto de eso; está construida en base al discurso de Salomón Lerner del informe final de la CVR y al de González Prada frente a la guerra con Chile. Discurso de promoción es salir de ese lugar y hacer un manifiesto más universal: hacer una propuesta política a mirar el mundo, las guerras y los muros que nos separan. Para entender el país había que entender el mundo y nuestra inserción en él. Hay que mirarse en un contexto mayor, hay que ser más anarquista. Hay que romper las fronteras, hay que mirar el mundo […]".[197]

De algún modo como lo hizo La Candelaria, también Yuyachkani transitó del teatro esquemático y de urgencia de los años setenta a uno no dogmático pero transgresor y testigo de su tiempo:

> Todo lo que hicimos en la primera década, y más especialmente en los primeros cinco años, fue nuestro aprendizaje con Peter Weiss, con el teatro político de Piscator, con el teatro de *agitprop*, con el teatro documento que siempre aparece en la historia teatral del grupo. Quizá no se ve en evidencia pero es lo que soporta entre otras capas lo que se ve afuera.[198]

En ese sentido Yuyachkani no niegan su historia, sino al contrario, se alimenta de ella. "Estamos mirando el fututo como quien mira el pasado, como dice Walter Benjamín, el ángel de la historia. Cada vez siento más que cuando miro hacia

[196] FIGUEROA MURO, Claudia Vanesa, *Teatro posdramático en Yuyachkani: Discurso de promoción y desarrollo de la "Técnica mixta"*, p. 32.
[197] Entrevista no publicada y realizada en el año 2007. Ver en: FIGUEROA MURO, Claudia Vanesa, *Teatro posdramático en Yuyachkani…,* p. 32.
[198] Entrevista a Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño…

adelante estoy mirando lo que hice atrás".[199] A pregunta explícita a Teresa Ralli sobre si Yuyachkani realiza actualmente un teatro militante, respondió:

> *Puño de cobre* era un teatro documento ortodoxo, aunque nunca le llamamos así, y años después lo empezamos a mirar cuando volvimos a trabajar la noción de teatro documento que lo hemos seguido haciendo de una manera u otra pero con un perfil distinto y propio. Cuando hacemos el activismo estético en las calles estamos haciendo militancia, nuestra militancia ha mutado, no tenemos una militancia partidaria, pero hacemos una militancia social y activista y es parte de nuestro racionamiento, generamos puentes con las comunidades en las que estamos participando.[200]

En el contenido de sus obras y en su poética teatral Yuyachkani hoy día se aleja de los postulados de antaño, lo que no significa que su teatro no sea crítico, con perspectiva social y que busque la reflexión. Tanto en su estética como en su contenido se trata de un teatro profundamente peruano. Miguel Rubio considera que el teatro es una construcción histórica que se da en un tiempo determinado, que en los inicios del grupo se trataba de una época en que los partidos de izquierda estaban proscritos y había que estar junto a los movimientos sociales. Ahora el momento es otro y sus preocupaciones también, el cambio, opina, tiene que ver con el día a día y no pensando en que deba darse en toda la sociedad sino en la comunidad cercana, a través del cuidado del otro, del entorno, con coherencia y con reciprocidad.[201]

Además de sus obras teatrales, los integrantes realizan un trabajo cultural diverso. Por un lado, está el trabajo pedagógico con sus estudiantes universitarios, así como con niños y adolescentes a través de talleres artísticos. También imparten cursos de formación teatral profesional y un taller anual intensivo e internacional al que asisten actores de distintas latitudes para conocer las técnicas y formas de creación del grupo. Por su parte, las actrices de Yuyachkani desde hace algunos

[199] Entrevista a Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño…
[200] Entrevista a Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño…
[201] Miguel Rubio en: *Apuntes sobre Yuyachkani* (transmisión virtual)

años desarrollan una línea de trabajo de trabajo cultural con mujeres. Finalmente, también trabajan en la investigación teórica, Miguel Rubio desde hace años y actualmente varios de los integrantes que realizan estudios universitarios y de posgrado.

La pandemia mundial obligó en 2020 a un desacelere en su producción artística y al cierre temporal de su foro. Pero en el 2021 y para celebrar su 50 aniversario, programaron una serie de actividades conmemorativas. Algunas de manera virtual y otras más al aire libre en la banqueta de su teatro, espacio al que llamaron Terraza Cultural. Llevaron a cabo una exposición retrospectiva en la Sala Luis Moró Quesada Garland, y en diciembre de 2021 una serie de presentaciones con cinco de sus espectáculos en el Gran Teatro Nacional.[202]

El núcleo fundador se mantiene estable y nuevos miembros también participan, además de una docena de colaboradores que los acompañan en el trabajo creativo, de producción, técnico y administrativo.[203] El ir y venir de espectáculos unipersonales y los que integran a todo el conjunto, es parte de la diversidad y libertad que ha hecho posible que continúen juntos por 51 años. Como para La Candelaria o El Galpón, participar de una comunidad creativa les ha costado momentos de crisis. También Yuyachkani pasó por procesos de terapia de grupo y tuvo que aprender a resolver conflictos. El tiempo les ha enseñado a convivir, a confrontarse y respirar, dice Teresa Ralli. “La creación en la sala teatral no es un oasis de paz, es un campo de combate, es un estado de crisis atravesado eventualmente por grandes momentos de paz y de ambos sale la creación”.[204] Miguel Rubio considera que en ellos pervive un impulso inicial, una convicción de origen y tres ejes que los cohesiona: el teatro de grupo, la creación colectiva y la cultura de actor. “Tenemos mucha responsabilidad” opina Teresa “Nos hemos dado cuenta que hacer arte es tener un poder, y no un es poder que nos lleva al poder de

[202] Las obras presentadas para la celebración del 50 aniversario fueron: "Los músicos Ambulantes", "Con-cierto Olvido", "No me toquen ese valse", "Adiós Ayacucho" y "Cartas a Chimbote".
[203] En escena se han integrado: Daniel Cano García, Gaviota Paredes Rodríguez, Jorge Baldeón, Lucero Medina Hú, Milagros Felipe Obando, Marco Iriarte y Silvia Tomotaki. Ver en la página oficial del grupo: https://yuyachkani.org/historia/
[204] Palabras de Teresa Ralli. En: *Crear en grupo Yuyachkani, Conferencia Magistral: FITU XXVI…*

las clases políticas, es el poder que nos lleva a dialogar, a entrar en el corazón, en las vísceras, en el espíritu de los que está alrededor nuestro, es un poder mucho más intenso y sentimos que nuestra responsabilidad es muy grande".[205]

Hoy por hoy y con una gran madurez a cuestas, Yuyachkani se reinventa a través de distintas líneas de trabajo que más que etapas que se superan una a la otra constituyen caminos y vertientes teatrales que se entrecruzan y que dan lugar a su estilo único y difícilmente clasificable. A través del tiempo han explorado la ritualidad, las danzas y la música andina, así como una teatralidad alrededor de acciones físicas, híbrida y *performática*. Ha sido un teatro directo, pero también un teatro de la introspección, de la subjetividad y la sugerencia. Su teatro de "puño cerrado", combativo y con una clara línea política transitó por el camino de la experimentación y de otras propuestas estéticas sugerentes y poéticas. El significado de su nombre "Yuyachkani" (estoy pensando, estoy recordando) resultó a la postré un reflejo fiel del sentido de su teatro, un teatro de la memoria.

Para cerrar el capítulo hay que apuntar que para Yuyachkani, y en gran medida también para la Candelaria, tanto las temáticas de sus obras recientes como su vocación independiente dan cuenta de la permanencia de la idea de que el teatro transforma, si bien ya no al mundo entero a través de un ideal común, posiblemente al individuo que ocupa una butaca en su teatro.

[205] Palabras de Teresa Ralli. En: *Crear en grupo Yuyachkani, Conferencia Magistral: FITU XXVI…*

CONCLUSIONES

Cuando Atahualpa del Cioppo expresó: “lo tremendo sería que el hombre de teatro no se orientara con la historia”, parecía estar describiendo el sentido del quehacer del teatro independiente de todo un siglo. Y es que hablar de teatro independiente, como se ha buscado demostrar en este trabajo, remite a una específica perspectiva de la praxis teatral, tanto en su dimensión organizativa, como social y política.

Varias de sus características constitutivas estuvieron presentes desde la fundación del Teatro del Pueblo en Buenos Aires (1930) y hasta al menos el término de la que se ha definido aquí como segunda ola del Movimiento de Teatro Independiente, esto es, hasta la década de los ochenta. Entre estas características y recapitulando, no pueden omitirse: el desafío al *statu quo* teatral (comercial y oficial), la vocación popular, la experimentación fundada en la búsqueda de una expresión escénica con rigor artístico, la autogestión, la organización grupal autónoma (artística, técnica y administrativa), la realización de un teatro crítico, la organización gremial y los debates políticos de su tiempo, así como la búsqueda de incidencia en el entorno para su transformación. Perspectiva orientadora de múltiples colectivos a lo largo del siglo y del continente.

Con el fin de la Guerra Fría, la caída del régimen soviético y la emergencia del mundo unipolar, las nuevas formas de consumo cultural, relacionadas con los grandes cambios tecnológicos de fin de sigo así como de producción artística (tras la cada vez mayor influencia en la construcción de referentes estéticos y modelación de gustos por la industria cultural), sufrieron importantes transformaciones que impactaron los contenidos, estilos y maneras de organización teatrales, y en el caso que nos ocupa, del perfil del teatro independiente en América Latina.

Para observar dichas transformaciones, se realizó un recorrido histórico por tres grupos teatrales, El Galpón del Uruguay, La Candelaria de Colombia y Yuyachkani del Perú, con lo cual se buscó ponderar los aportes de cada agrupación, caracterizar en su conjunto a este fenómeno cultural y cotejar las semejanzas, los

cambios y las diferencias de su quehacer y de la perspectiva teatral independiente entre una época histórica y otra, así como entre los grupos mismos. Hasta los años ochenta y sobre del devenir de las agrupaciones, es posible afirmar lo siguiente:

El Galpón, con una larga vida que inició en 1949, fue de los colectivos artífices de la sólida tradición independiente en el Uruguay y que hasta hoy día resulta ser un espacio dinámico de producción teatral en el país. El Galpón en sí mismo y por su antigüedad, caracteriza los dos más grandes momentos del teatro independiente en el continente, el de la primera ola, que abrevó directamente de los preceptos del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, y de la segunda, de los años sesenta y setenta, que convirtió al teatro de grupo en un espacio de resistencia, en este caso específico, contra la dictadura cívico militar (1973-1984).

Durante sus primeras décadas estuvo muy vinculado a amplios sectores de la población montevideana (estudiantil, obrero, intelectual y profesionista). Sin ninguna subvención oficial levantó dos recintos teatrales, fundó su escuela de formación escénica y mantuvo una producción de entre ocho y diez puestas anuales. La creación de un público propio, convertido a la vez en socios que cotidianamente llenaban sus salas y aportaban una cuota mensual, demuestra que la autogestión, como uno de los principios del teatro independiente, se logró en pleno y fue la condición de posibilidad de este grupo, constituido legalmente como institución teatral independiente. La fuerte organización gremial de la que fue partícipe e impulsor y que cristalizó en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) hizo posible la conformación de un frente para trabajar en la difusión teatral que terminó delineando las políticas teatrales omitidas por la oficialidad durante décadas, además, la FUTI fue un referente para otros organismos similares creados en otras latitudes.

En el terreno artístico, conformado por un nutrido elenco y diversos directores, El Galpón llevó a escena desde los dramaturgos clásicos hasta los modernos y las vanguardias mundiales, destacando por su importancia en la difusión del teatro de Bertolt Brecht en América Latina, así como de autores latinoamericanos y uruguayos. Puede considerarse como una agrupación que logró

conjuntar una propuesta estética de calidad con un contenido crítico, contradiciendo el estigma de que el teatro independiente era estéticamente menor y amateur. A través de las experiencias por las que transitó la agrupación, como fueron la proscripción de su actividad, el encarcelamiento, la tortura y el exilio de varios de sus miembros, fue posible adentrarnos en la comprensión de los procesos históricos del país sudamericano, así como conocer el papel que cumplió el arte en la denuncia de la represión durante los años de dictadura, además, de la importancia que para el teatro independiente mexicano representó la estancia del grupo, sobre todo la de dos de sus miembros, Blas Braidot y Raquel Seoane, que estableciéndose definitivamente en el país, impulsaron en México la organización gremial en la perspectiva del movimiento independiente originario.

Por su parte, el grupo La Candelaria, fundado en Bogotá en 1966, resulta uno de los colectivos más representativos de la generación del teatro de grupo en América Latina. Entre sus grandes aportes se encuentra el desarrollo de la forma de creación colectiva que diera un lugar a la inclusión de sectores marginales en las temáticas de las puestas escénicas, así como a la versión alternativa de la historia oficial, tendencia dominante en el movimiento independiente de los sesenta y setenta y conocida en su territorio como Nuevo Teatro Colombiano. Junto con el Teatro Experimental de Cali, participó ampliamente en el corredor teatral latinoamericano difundido a través de festivales internacionales, encuentros y también en revistas especializadas.

En sus dos primeras décadas de vida, las temáticas de sus obras se caracterizaron por su tono político y beligerancia, aunque a diferencia de otros grupos que se decantaron abiertamente por un teatro de consigna, La Candelaria procuró un equilibrio entre el contenido y la forma artística, logrado en buena medida bajo la dirección de Santiago García. Así como El Galpón, La Candelaria sobresale por el papel protagónico que jugó en la organización gremial, en este caso, a través de la Corporación Colombiana de Teatro, aglutinante de múltiples grupos teatrales, espacio fundamental para el impulso del teatro en Colombia, para la vinculación con el sector obrero y organizaciones populares, y para la generación de políticas

culturales alternas, también ausentes dentro del panorama estatal. Pero pese a su posición crítica institucional, esta agrupación no rechazó recibir subvenciones del Estado, por el contrario, las exigió como un derecho del gremio y a favor de la cultura. Dichas subvenciones han representado un apoyo parcial, según el gobierno en turno, por lo que su mecanismo de subsistencia (y al no contar con uno tan organizado como el de los socios del Galpón), recayó en los ingresos proveniente de giras y la taquilla de su sala, que aunque sin poder garantizar un sueldo a los miembros, les ha permitido subsistir durante más de cinco décadas con una producción continua.

Si bien el Galpón es ejemplo de las adversidades que muchos artistas vivieron durante las dictaduras latinoamericanas, La Candelaria lo es de lo que significa hacer arte en un territorio inmerso por décadas en la violencia, con amplios sectores precarizados y desplazados a consecuencia del confrontamiento entre grupos guerrilleros, paramilitares y el Estado, así como por la penetración de los cárteles del narcotráfico en la vida pública. De forma abierta, el grupo asumió esa realidad como parte de su obra y praxis, por un lado para provocar la reflexión, y por otro, para incidir, no nada más desde el contenido de su teatro, sino también desde la organización social y cultural, en el curso de los hechos; posicionamientos que en los ochenta y en el contexto del exterminio de la Unión Patriótica, le costaron allanamientos, amenazas y acoso hasta el punto de tener que replantearse en lo sucesivo su camino artístico.

En cuanto al grupo Yuyachkani, fundado en Lima en 1971, también es hoy por hoy un ícono del teatro de grupo latinoamericano. En sus primeras obras sobresale la fuerte tónica de denuncia, muy *ad hoc* con el teatro urgente y comprometido de la época y del que también fuera partícipe La Candelaria, entre muchos otros. Posteriormente, Yuyachkani se vio influenciado por los planteamientos de la antropología teatral de Eugenio Barba y el Odin Teatret tras coincidir en el Encuentro del Tercer Teatro de Ayacucho (1978), así como por la tendencia del teatro físico, oriental y ritual tan en boga en esos momentos. Pero abrevando de dichas influencias, desarrolló sus propias búsquedas, generalmente

alimentadas de una indagación profunda en elementos culturales andinos (la danza, la máscara, la música y la ritualidad), relaborados y constitutivos de su estilo único.

A diferencia de Colombia, Perú -y en estricto sentido la ciudad de Lima-, contaba con una larga tradición teatral que en el siglo XX dio lugar al temprano establecimiento de escuelas y de certámenes, luego, en la segunda mitad del siglo, al surgimiento de diversas compañías que buscaron renovar la tradición. Pese a ello, la continua inestabilidad política y económica del país a todo lo largo del siglo -y prolongada hasta la actualidad-, se vio reflejada en políticas culturales austeras y en proyectos institucionales de corta duración. Por tal motivo, fueron las agrupaciones teatrales, entre ellas Yuyachkani, las que organizadas en el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) se encargaron de la difusión artística llegando a las regiones más apartadas del territorio.

Mucho más cercano a la forma de organización y de producción de la Candelaria que del Galpón, Yuyachkani, de entre los tres grupos, se integró por un núcleo más pequeño, pero mucho más estable. Si bien su director Miguel Rubio fue el encargado de orientar el trabajo escénico (siempre de creación colectiva), el trabajo actoral y musical de cada miembro resulta insustituible en la conformación de su estilo. En sus primeras décadas su mayor fuente de ingresos provino de sus giras internacionales y de alguna que otra subvención internacional, en tanto los vínculos con instituciones de su país, dado su perfil y la propia inestabilidad del Estado, fueron eventuales. Yuyachkani, como El Galpón y La Candelaria, transitó también por las adversidades que la represión y la violencia provocaron en su país; en este caso, durante el largo periodo del conflicto armado interno (1980-2000) en el que ocurrieron las acciones terroristas de Sendero Luminoso y la confrontación de las fuerzas del Estado con las guerrillas. Periodo en el que el grupo fue constantemente vigilado por ambos bandos y en el que realizar su actividad se volvió un desafío. Estas condiciones también se verían reflejadas en su obra artística, que generalmente basadas en la muy libre reelaboración de diversos autores (destacando entre ellos el peruano José María Arguedas), buscaron la

reflexión sobre la realidad social, a la vez que la expresión de su identidad pluricultural.

Ahora bien, si el movimiento de los años treinta fundó las bases del sentido del teatro independiente sintetizado en teatro de arte, anti comercial, anti elitista y autónomo, el movimiento de grupo de los setenta y setenta destaca además por la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, por la creación colectiva, por su contenido libertario, por la búsqueda de nuevos públicos en espacios no convencionales, y sobre todo, por el propósito de crear un teatro latinoamericano que, sin rechazar influencias estéticas del exterior, reflexionara sobre su papel en la coyuntura histórica, en sus metodologías propias y que se alimentara de la diversidad cultural del continente. La búsqueda de una teatralidad latinoamericana sería la gran impronta del teatro independiente de ese tiempo.

Pero además, el movimiento independiente, por la vía de la organización gremial, demostró que sin dependencia oficial y sin fines de lucro era posible incidir en el desarrollo cultural de amplios sectores y darles voz a través de la expresión artística. Fueron los años en que sin mediación institucional o empresarial, la difusión cultural la asumieron de forma directa los artistas, labor que se sostuvo no sólo por su convicción, sino por el apoyo del público y de la organización civil.

Tras los cambios ocurridos en el escenario geopolítico internacional de los años ochenta, en el mundo unipolar, globalizado y bajo el predominio de la economía de libre competencia, las condiciones de cada país y de América Latina se vieron profundamente trasformadas. La estructura de los Estados nacionales mutó en la medida que se abrazaron los lineamientos impuestos desde los grandes organismos internacionales. En el terreno cultural, se establecieron ministerios o secretarías especializadas, y las políticas culturales, siguiendo la tendencia global, comenzaron a instrumentarse bajo esquemas similares en toda la región. En lo relativo a la creación artística, cobraron supremacía mecanismos como el financiamiento a través de empresas privadas (vía la excepción de impuestos) y, sobre todo, los fondos concursables para la creación y la difusión, lo que supuso una innovación en las formas de asignación de recursos a la cultura. En particular,

el mecanismo de fondos concursables, dominante en la relación de los artistas con las instituciones, introdujo criterios como el de excelencia y competitividad en el terreno creativo. Los resultados, sin significativas variaciones entre un país y otro, han representado generalmente apoyos a entre el 10 y 20 por ciento de quienes concursan, lo que implica un mecanismo sumamente selectivo que omite al grueso de los artistas, y que no en pocos casos ha generado significativas fisuras entre los gremios, tanto por someter la obra de arte a la dinámica de concurso, como por el señalamiento de procesos cuestionables y prebendas en la selección. Esta dinámica terminó por impactar el quehacer teatral, ya que diversos creadores pasaron a producir sólo a condición de contar con una beca o las salas a permanecer a expensas de subvenciones, además, no llegar a ser seleccionado, paulatinamente se relacionó con no estar lo suficientemente calificado.

En este nuevo momento histórico, el teatro independiente se encontró ante un escenario complejo, no nada más por los cambios en las prácticas y el consumo cultural, o porque estos mecanismos dominantes pasaran a modificar las formas de producción y el sentido de la organización colectiva (y hasta del valor artístico), sino sobre todo porque el ideario del artista comprometido que pautara su acción durante tanto tiempo pareció encontrar su límite. Muchos de ellos se plegaron a los nuevos mecanismos institucionales, muchos otros se decantaron por el teatro empresarial, y algunos otros (justo es decir los menos), por replantearse la posibilidad de reconstruir caminos y sentidos para el teatro independiente. Bajo estas condiciones, el teatro independiente, como movimiento, puede considerarse disuelto.

Ahora bien, en cuanto a la forma en que los grupos que nos ocupan afrontaron y asumieron la nueva realidad, puede decirse lo siguiente.

El Galpón, desde finales de la década de los noventa, transitó por un paulatino relevo generacional, a la vez que por un viraje en su perfil. Si bien en lo organizativo mantiene de forma general el mismo esquema de antaño (Consejo directivo, comisiones, selección de obras, de elenco, etcétera), así como en el artístico el de dramaturgias diversas (clásicas y contemporáneas), y sus obras son reconocidas por su calidad y algunas veces por su tono experimental (aunque sin

constituir un fenómeno escénico como el de los tiempos de Del Cioppo, Larreta, Yáñez o Campodónico), lo más relevante es la transformación en su sentido político, ahora lejos de aquel ideario fundacional que buscaba hacer del teatro un vehículo para la transformación de la sociedad y del cual el grupo llegó a convertirse en símbolo. El gran pilar que sustentara por décadas al proyecto, como lo fueron sus socios, mutó por un programa inmerso en la lógica empresarial que dio en llamarse *Socio Espectacular*. Esquema que equiparó en la oferta cultural lo mismo a su obra artística que al cine comercial o al deporte para la amplia elección del consumidor, apartándose de la intención de otros tiempos de formar un público que además de sensible y crítico, fuera empático y comprometido con el sentido del quehacer independiente. En cierto modo, El Galpón no se diferencia de diversos grupos, sobre todo del Cono Sur, que tras las duras experiencias de las dictaduras militares y luego de la caída del muro de Berlín, asumieron como asunto de otros tiempos los posicionamientos políticos y pasaron a concentrarse exclusivamente en sus búsquedas estéticas. El grupo, aunque no en su discurso, pero sí *de facto*, ha dejado de ser independiente en la connotación de los principios del movimiento que le dio origen.

En cuanto a La Candelaria, desde la última década del siglo XX también tuvo un importante viraje, pero en este caso, en lo relativo a su lenguaje teatral y formas expresivas. Su teatro dejó atrás, tanto por las amenazas de que fue objeto como por la asunción del nuevo momento histórico, los contenidos ideológicos explícitos, aunque no abandonó la crítica y el cuestionamiento profundo en las temáticas de sus obras, buscando hacerlo a través de una nueva poética escénica, más sugerente y metafórica. Puso mayor atención en la exploración corporal, identificándose cada vez más con la tendencia posdramática; además, las creaciones colectivas coexistieron con las dramaturgias de autor. Lo que no abandonaron sus miembros fue su activismo y movilización cultural, mayoritariamente realizado como parte de La Corporación Colombiana de Teatro. Entre este activismo se encuentra la organización del Festival de Teatro Alternativo, el Festival de Mujeres en Escena por la Paz y diversas experiencias culturales con jóvenes de la calle, mujeres de la tercera edad, comunidades de desplazados, entre

otros. La Candelaria encontró la manera de renovarse artísticamente a la vez que incidir en la compleja realidad de un país como Colombia.

Yuyachkani, por su parte, ha puesto un gran énfasis en el teatro como espacio de resguardo y reivindicación de la memoria, tanto cultural como histórica; perspectiva acentuada tras su participación en las audiencias públicas llevada a cabo por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2001-2003). Sus líneas estéticas, como lo son el teatro del cuerpo, *performático*, testimonial, ritual, así como la musicalidad y los elementos andinos, se han afianzado y encontrado una expresión artística afinada. Yuyachkani, como La Candelaria, hace décadas que se alejaron del teatro de consigna, pero no de la intervención social a través del arte. Eventualmente sorprenden alterando la cotidianidad de espacios públicos con sus personajes y su música, intervenciones artísticas a la vez que acción política. Sus obras, siempre de su propia creación o con una adaptación dramatúrgica muy libre, están ligadas a los procesos históricos del Perú, testimonios que a veces en tono festivo, cómico, doloroso o ritual, convergen bajo la mirada poética y crítica.

Refiriéndonos a las tres agrupaciones, es importante resaltar que se trata de proyectos que son ejemplo de persistencia, sobrevivientes de condiciones adversas que lograron permanecer y que hoy por hoy son un patrimonio cultural vivo de sus respectivos países. Sus salas (más afines y barriales la de La Candelaria y Yuyachkani que la del perfil de complejo cultural del Galpón), han posibilitado, en los tres casos, el trabajo creativo, de producción y difusión de sus obras, la creación de públicos, la formación de generaciones de actores, la investigación teatral, así como la divulgación de otros artistas. Los tres grupos se alejaron desde tiempo atrás del pronunciamiento ideológico, aunque tanto La Candelaria como Yuyachkani decidieron mantener el fuerte vínculo con el activismo cultural, así como su apoyo a diversas causas sociales. En cuanto a su relación con las instituciones, ninguna de las tres agrupaciones se sustrae actualmente de establecer convenios o participar en los fondos concursables, sobre todo para la subvención parcial de sus salas, aunque la autogestión continúa siendo el pilar de su funcionamiento. Cada agrupación, y a pesar de las condiciones actuales y adversas que vive el teatro para

atraer públicos, cuenta con uno propio que los sigue a través del tiempo. También cada grupo cuenta con jóvenes integrantes, posible futuro de sus proyectos.

Particularmente en las dos últimas décadas, caracterizadas por una sociedad global hiperconectada, con gran preponderancia de las industrias culturales y del entretenimiento digital, el teatro se ha convertido en un arte de minorías, donde además, el espectáculo comercial suele tener la mayor audiencia en detrimento del llamado teatro de arte, con contenidos más complejos y concebido como ritual de valor. Pero pese a ello, el teatro pervive resguardando el acto vivo, el acontecimiento irrepetible, el fenómeno que, parafraseando al escritor y director Eduardo Pavlovsky, permite el encuentro con el cuerpo del actor y su público, con el cuerpo desprovisto y que ningún avance tecnológico es capaz de reemplazar.[206] En algunas latitudes con menores dificultades que en otras (como en Argentina en que el teatro es considerado por el Estado como actividad de interés nacional), las salas independientes subsisten, mayoritariamente alimentadas por un público universitario, profesionista y del medio teatral, pero como antaño, continúan siendo lugares en los que ocurre una gran experimentación escénica.

Lo que en definitiva sí parece haber caducado en la era global es el teatro afirmado como latinoamericano. El movimiento teatral que lo sostenía, al no contar con puntos de conexión estéticos o políticos, se encuentra hoy día desarticulado, y las redes gremiales que subsisten lo hacen sin la cohesión de antes. Por su parte, el término 'teatro independiente' fue paulatinamente remplazado por el cada vez más afianzado concepto de teatro alternativo, o las compañías y producciones han eliminado cualquier adjetivo que intente definir una identidad. Alternativo alude más a un teatro no totalmente subvencionado u oficialista, así como separado de la lógica puramente empresarial (lucro como fin último), rasgos que ciertamente son compatibles con el sentido histórico del teatro independiente, pero que en este caso no se interesa mayormente por la dimensión social y política de su quehacer -al menos de forma explícita- como sí lo hacía el teatro independiente.

[206] PAVLOVSKY, Eduardo, *Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo*, p. 98.

Desde esa perspectiva hay proyectos que usan independiente o alternativo de forma indistinta, desconociendo que el término cuenta con una historicidad. Si bien es cierto que con el transcurrir del tiempo y en distintos contextos también los conceptos se llenan de nuevos contenidos, sería deseable que al hablar de teatro independiente se reconociera que en América Latina este tiene una historia construida a lo largo de un siglo, que fue el teatro independiente el que en el continente le abrió las puertas al teatro moderno, al de vanguardia y a los dramaturgos nacionales en un momento en el que la actividad escénica estaba poblada de expresiones más bien frívolas y sujetas a los intereses de empresarios teatrales. También fue este teatro el que en los sesenta y setenta buscó emancipar la experiencia escénica para acercarla a todo público posible, el que realizó un teatro histórico-crítico y le dio un lugar protagónico a los sectores marginales dentro de los discursos escénicos dominantes, el que inauguró formas de producción autónomas y colectivas, fue el que construyó redes sociales y gremiales con alcance nacional y continental, además, el que abrió salas en barrios y comunidades donde no habían existido antes. Hablar de teatro independiente es referirse a toda esta historia, no sólo a un teatro no oficial o no comercial.

No obstante, existen grupos que continúan utilizando *independiente* en un sentido cercano al originario, y otros que aunque han optado por omitir o sustituir el término, conservan, dentro de sus estilos y visiones diversas, la forma de producción, organización y sentido social, aunque suelen ser la excepción, así como lo es actualmente la existencia de grupos permanentes y con repertorios estables. Lo común es la conformación de elencos y equipos creativos especializados que se reúnen para colaborar en una sola puesta en escena. Por todas partes surgen infinidad de colectivos que aparecen y desaparecen con la misma rapidez con la que fueron creados. En ocasiones el nombre continúa, pero en la realidad se trata de uno o dos artistas que para cada producción integran a un elenco distinto según las necesidades. El teatro de grupo -y su mística- es una categoría que tiende a desaparecer en la medida que el valor de lo colectivo, como posibilidad de construcción de un estilo propio y de principios compartidos, también lo hace.

Ateniéndonos al hecho de que cada época histórica ha tenido siempre su propia expresión teatral, cierto también es que las temáticas de las obras que durante los sesenta y setenta se ocuparon de cuestionar y reflexionar sobre grandes tópicos políticos (injusticia, desigualdad, represión, libertad), en el actual escenario, y tras el desplome de las utopías de las generaciones del arte comprometido, el tratamiento escénico *macropolítico*, como diría Pavlovsky, devino, en muchos casos, en uno *micropolítico*, surgiendo multiplicidad de obras sobre la diversidad y sobre conflictos actuales y locales (lo que así sea a nivel *micro,* constituye también una resistencia). Los caminos se han diversificado, algunos colectivos y teatristas, luego de transitar por el desencanto y la apatía, se apresuraron a subirse al carro de las subvenciones públicas o privadas (alternativa que nuevas generaciones consideran como única posible); pero otros, y como fue mencionado, continúan ideando vías y fundamentos nuevos sobre la independencia.

Aunque en la escena actual parezca preponderante la actitud acrítica, tenga supremacía la experiencia sensorial, la forma estética *per sé* y los grandes debates sobre la función social del teatro se perciban anacrónicos, recordemos que la dimensión política de este arte no se reduce a la temática de un drama, sino que todo lo que rodea al fenómeno conlleva una decisión constitutiva: de qué hablar o sobre qué guardar silencio, a quién dirigir una obra, en qué lugar y condiciones, con quién y cómo establecer una relación creativa, de difusión o producción. Pero, sobre todo, porque así la obra como el acontecimiento, generan sentido social. En todo caso, lo que en los sesenta y setenta fue señalado como “teatro político” fue una fusión que pretendió hacer explícita esa dimensión implícita en todos los órdenes del quehacer teatral.

Por ello, y dadas las condiciones de la vida contemporánea, conviene tener presente que el teatro más allá del tema, y aludiendo a Rancière, puede romper lo homogéneo a través de sus procedimientos poéticos; reconfigurar simbólicamente el territorio común, el espacio y el tiempo, las relaciones entre los cuerpos, proponer formas distintas de mirar, de ser y hacer. Puede también descubrir nuevos disensos, nuevas formas de relación, visibilizar lo invisible, dar voz a quienes no la tienen,

hacer otro reparto de lo sensible, ofrecer otros modos de lo posible. Recordemos que las transgresiones escénicas, como expresión de las tensiones más profundas de la experiencia colectiva, están ligadas a las condiciones históricas, y que desafiar e irrumpir en el orden jerárquico y del poder establecido, es posibilidad latente para el teatro.

Tomando en cuenta esta amplia visión inherente al teatro como expresión artística, podemos concluir que en lo específico, el aporte del teatro independiente fue la realización de su praxis artística con una perspectiva ética y colectiva que buscó engrandecer la existencia humana y la vida social. Demostró las posibilidades de la autogestión y de la autonomía, así como los alcances de la solidaridad gremial. Más allá de los temas políticos que estuvieron o no presentes, fue un fenómeno transgresor y de resistencia que incidió socialmente proponiendo nuevas formas de ver, ser, pensar y vincular a la colectividad. Muchos fueron los grupos generadores de ese sentido, algunos de los cuales, reconstituyéndose, aún perviven; fueron estos los que le dieron un lugar en la historia al teatro independiente. De tanto en tanto, nuevos grupos surgen y se consolidan, serán estos quienes decidan sus nuevos derroteros, y si el teatro independiente es en el mundo actual un espacio posible para el disenso y la reinvención.

EPÍLOGO

Hace unos meses estando en la recta final de esta investigación llamó mi atención que con motivo del día mundial del teatro (24 de marzo de 2022), dentro del coloquio llamado “Habitar los espacios escénicos en México” organizado por Teatro UNAM, se presentó el resultado de una investigación auspiciada por la Universidad de la Ciudad de México que versó sobre la realización de una muy completa cartografía sobre espacios escénicos de la ciudad. Lo notable fue el señalamiento de la investigadora, Elena Román, sobre la decisión del equipo de no nombrar a dichos espacios “independientes”, ya que el término resultaba subjetivo, controversial y ambiguo, por lo que decidieron referirlos como espacios escénicos “no oficiales”.

Lo que cabe resaltar es que dicha ambigüedad que genera el término en México (también desconocimiento), en los países sudamericanos no deja lugar a duda, ya que socialmente existe una mucho más clara percepción de lo que teatro independiente significa y representa; lo que apunta a afirmar como cierto lo antes señalado en esta investigación: México constituye un caso de excepción dentro de la historia del teatro independiente latinoamericano.

Las siguientes líneas tienen la intención de proponer una explicación de dicha excepcionalidad, a la vez que exponer algunos puntos sobre el desarrollo del teatro independiente en el país.

Si bien es cierto que fue en el Cono Sur donde a partir de 1930 los independientes comenzaron a realizar un teatro moderno y con perspectiva social, décadas antes, la Revolución mexicana, que había estremecido la conciencia nacional y por tanto la identidad cultural, fue inspiración de diversos dramaturgos que plasmaron en sus piezas la vida rural, la lucha armada y los personajes políticos del momento. Incluso, desde los primeros años del siglo XX, y casi como vaticinio de lo que estaba por acontecer, Federico Gamboa llevó a escena su obra *La venganza de la gleba* (1904) que, ambientada en una hacienda rural, denunciaba la falta de justicia para el campesinado. Marcelino Dávalos hizo lo propio en *La Sirena Roja* (1908), donde había un llamado abierto a la revuelta. Y luego, durante el

periodo revolucionario, el propio Ricardo Flores Magón escribió los dramas anarquistas: *Tierra y libertad* (1916) y *Verdugos y víctimas* (1918). La diferencia con el teatro independiente que surgiría en Buenos Aires un poco después, es que el teatro de la Revolución fue sobre todo un fenómeno literario, aunque llevado a escena tuvo desde luego un impacto social, pero no fue impulsado por compañías o grupos que tuvieran la intención de fundar un movimiento de renovación teatral o que buscaran hacer un contrapeso al teatro comercial u oficial, sino que fue resultado de la efervescencia política y de la reflexión sobre un posible proyecto de nación que cada vez estuvo más presente en todos los lenguajes artísticos. Hasta el tan popular teatro de revista y la carpa, que cobró fuerza en las siguientes décadas, se pobló de guiños políticos.

Por otra parte, y como venía ocurriendo desde varias décadas atrás en Europa, en México también surgió el interés por crear un teatro moderno, pero en este caso, de la mano de un compacto grupo de escritores luego conocido como *Los Contemporáneos*. Sus intenciones cristalizaron en el proyecto Teatro de Ulises (1928) donde bajo el mecenazgo de la también escritora Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Celestino Gorostiza acondicionaron un foro en el centro de la capital que, aunque tuvo vida por sólo seis meses, puede considerarse la primera sala teatral experimental del país.[207] Aunque el Teatro de Ulises buscaba una renovación escénica como lo hicieron los independientes sureños, se diferenció en que no se propuso realizar un teatro autogestivo y para el engrandecimiento estético del pueblo. Se trató del proyecto de una pequeña élite intelectual y dirigido a un público con los medios culturales para su acceso, lo que desde luego no demerita la importancia que tuvo para la futura modernización del teatro en el país.

El teatro con una dimensión popular se difundiría, aunque con intenciones muy concretas, como parte de la política estatal. Una vez consumada la Revolución, a la escuela se le asignó la tarea de desarrollar las facultades intelectuales y estéticas de los niños para los desafíos de la modernidad y para su integración a

[207] OLGUÍN, David, "El "cacharro" de Mesones 42: Teatro de Ulises", *Un siglo de teatro en México*, p. 54.

los proyectos nacionales, de ahí que la educación artística y la apreciación de las artes -entre ellas el teatro-, comenzara a formar parte de los programas escolares y de las políticas y del financiamiento del Estado. Con José Vasconcelos a la cabeza de la Secretaría de Educación Pública, las temáticas sobre la reivindicación de las clases populares fueron tan promovidas en el teatro como en el muralismo, de hecho, a los profesores rurales que formaban parte de las misiones culturales se les instaba a escribir y presentar piezas teatrales con temas nacionalistas.

En el México posrevolucionario el primer promotor de un arte con tinte social -y nacionalista- fue el Estado mismo. El grueso de la actividad de difusión teatral formó parte del proyecto de construcción nacional y contó en su mayoría con vías oficiales para su realización, tanto en la esfera académica como en la del teatro popular (asunto aparte el del teatro comercial). El Estado que emergió de la Revolución, unipartidista, corporativo, de "la Revolución hecha gobierno", fue el encargado de la edificación de una gran infraestructura y de un sólido aparato institucional para la formación y difusión artística, con sus pros y contras. Pero acaso lo más importante para el tema que nos ocupa, es que instituyó la práctica de la total subvención a los eventos artístico y culturales de su interés,[208] dando lugar a la instalación en el imaginario social de que el acceso a museos, conciertos, obras teatrales o exposiciones, debía ser gratuito en tanto formaba parte de la política educativa nacional.

La omnipresencia del Estado, su vínculo con las élites intelectuales dominantes, así como lo que podríamos llamar el "paternalismo cultural", son parte de lo que puede ayudarnos a comprender la ausencia de un movimiento de teatro independiente sólido que en el Cono Sur fue posible, entre otros, porque no habiendo prácticamente más que el teatro comercial o proyectos de arte muy elitistas, la vinculación directa con el público popular surgió de los artistas mismos, quienes buscaban hacer un arte de calidad, autónomo y crítico de las instituciones; artistas adeptos a las ideologías de izquierda para quienes acaso la revolución era una aspiración. Fueron estos los que abrieron una alternativa con sus propios

[208] Sobre todo, de aquellos que ayudaran a forjar la identidad nacional: la *mexicanidad.*

medios, sólo posible gracias al apoyo directo del público, el cual a larga arraigó la costumbre de aportar cotidianamente a la realización del arte; costumbre que ha permitido que incluso en periodo de crisis económica o política, los recintos culturales cuenten con asistentes que consideran dichas actividades parte importante de la vida social, y que como cualquier otra, conlleva un costo. Práctica que en México ha costado mucho tiempo consolidar, sobre todo si tomamos además en cuenta que la industria cultural del país (radio, cine y televisión), en manos de grandes consorcios monopólicos del entretenimiento, fue durante décadas la más vigorosa de América Latina y el consumo cultural se realizó masivamente a través de esta. La parcela del arte fue asumida entonces como responsabilidad de Estado, quien por la vía institucional instrumentó políticas culturales de difusión que echaron mano de determinados intelectuales y artistas que a la vez se convirtieron en las élites dominantes dentro de cada disciplina.[209]

De una manera u otra y hasta los años setenta, los proyectos teatrales (y de arte en general), estuvieron vinculados, a veces parcial y otras totalmente a los gobiernos en turno, con la consecuente dependencia de los artistas, las actividades y el público. No significa que no surgieran de tanto en tanto proyectos independientes, pero estos se caracterizaron por su corta vida y no llegaron a consolidarse. Los dramaturgos más sólidos buscaban que sus piezas se montaran por las mejores compañías, no por proyectos independientes que no tenían posibilidad de acceso a los circuitos oficiales y a los que muy poco púbico estaba dispuesto a aportar; a diferencia de esto, fue en el teatro independiente sudamericano donde, por ejemplo, en su momento se dieron a conocer los más importantes dramaturgos argentinos o uruguayos; fue ahí donde ocurrió el epicentro del teatro moderno. En México, por el contrario, se consideró un teatro poco importante y menor. Las llamadas “vacas sagradas” de la dramaturgia, dirección, escenografía, actuación, etcétera, siempre y sin excepción, estuvieron vinculados al teatro institucional. En el país no han figurado, y eso se prolonga hasta la actualidad, un Atahualpa del Cioppo, un Santiago García o un Miguel Rubio que

[209] El tema se analiza a detalle en el capítulo II de la tesis de licenciatura de la que suscribe: CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La Política Cultural en México, del Estado revolucionario al neoliberalismo*.

como en sus respectivos países y emergiendo del teatro independiente, sean considerados y reconocidos como los grandes directores nacionales, aunque sí han existido.

Es cierto también que contrariamente a América del Sur, hasta proyectos de abierta crítica o con intenciones radicales no se sustrajeron en su momento de crear nexos, dependencia gubernamental y fueron políticamente convenientes por su tinte social. Sirvan para sustentar la afirmación los siguientes tres casos.

En 1932 los escritores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro (también cineasta), crearon El Teatro de Ahora, proyecto aglutinador de artistas de vanguardia e izquierda. Habiendo conocido en Europa los textos de Erwin Piscator, se propusieron hacer un teatro de masas y revolucionario. Más que censura del gobierno, obtuvieron su apoyo a través de la SEP para la realización de las temporadas teatrales llevadas a cabo durante los dos años de vida del proyecto.[210] Los críticos teatrales de entonces "no vacilaron en reconocer el vínculo del grupo con las nuevas orientaciones de la escena universal moderna cuyos derroteros marcan, en primer lugar, el teatro soviético, y en segundo término, Piscator en Alemania".[211] Dichas intenciones provocaron duras críticas pero del grupo intelectual contrario: *Los Contemporáneos*, cuya posición universalista confrontaba las vertientes revolucionarias y nacionalistas.[212] Situación que muestra con claridad las posturas opuestas en el mundo intelectual, pero que no impedía, en ninguno de los casos, el establecimiento de lazos gubernamentales.

Otro caso fue el de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fundada en 1934 por figuras como David Alfaros Siqueiros, Leopoldo Méndez, Pablo O´Higgins y Juan de la Cabada, agrupados junto a muchos otros en el contexto de

[210] El Teatro de Ahora realizó tres temporadas en las que estrenaron nueve obras. Resalta la primera realizada en el Teatro Hidalgo, en la que con apoyo de SEP estrenaron *Los que vuelven*, *Pánuco 137* y *Emiliano Zapata*. Ver en: FRANCO, Israel y ESCOBAR DELGADO, Antonio, *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, p. 27.

[211] Citado de *Revista de Revistas* de 1932, En: CUCUEL, Madeleine, "El Teatro de Ahora: una tentativa para hacer teatro político en México (1931-1932)", *Tramoya*, Núm. 21, p. 56.

[212] Grupo integrado por los dramaturgos del Teatro de Ulises (Novo, Villaurrutia, Gorostiza, Owen y Rivas Mercado) además de figuras como Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, y Jaime Torres Bodet, entre otros.

la nutrida y fuerte militancia comunista de una parte de la intelectualidad del país. Para 1937 la LEAR decía contar con 600 miembros y con sucursales en varias capitales, y aunque sus dos secciones principales siempre fueron la de plástica y letras, el teatro también estuvo presente. En su órgano periodístico de difusión *Frente a Frente*, cine y teatro se conjuntaron en una misma sección. En esta "se hicieron críticas a obras que se exhibían en esa época; se analizó el teatro obrero en México. Se dedicó especial atención a la finalidad del teatro ruso y el alemán. Así como a la escenografía de la Unión Soviética el cual era otro tema de sumo interés para los miembros de la Liga".[213]

El teatro de la LEAR logró una alianza con la Unión Nacional de Artistas y variedades que incluía al sector de la Carpa, y posteriormente con el Cuadro Dramático Proletario de los Talleres Gráficos de la Nación. Además, se relacionaron con la Unión de trabajadores teatrales de la SEP así como con dos asociaciones estadounidenses, la League of Workers Theatres de los Ángeles California y la New Theatre League de Nueva York.[214] Para su mantenimiento, la Liga propuso que se creara un patrocinio de parte de los sindicatos, y lo interesante, que el núcleo de actores estuviera en la nómina gubernamental. John Lear sostiene que además del creciente acercamiento de la Liga con el gobierno cardenista, las consecuentes críticas que la señalaban como agencia de empleo de la SEP y problemas de autodefinición dentro de sus filas en torno al dilema de privilegiar los objetivos sociales o la calidad artística, la sumieron hacia 1937 en una crisis. Una facción de la organización terminó por separarse y fundar los Talleres de la Gráfica Popular, hasta que finalmente, en 1938, se disolvió.[215]

El último ejemplo fue el que se derivó tras la llegada en 1939 al país del actor y director japonés Seki Sano. Miembro del partido comunista japonés, fue perseguido y expulsado de su país por la permanente promoción del teatro antimilitarista. Se trasladó primero a Berlín, donde formó parte de la Asociación

[213] FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*, p. 124.
[214] FUENTES ROJAS, *La Liga de Escritores y Artistas…,* p. 147.
[215] LEAR, John*,* "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: de la disidencia al frente popular"*, Camaradas*, p. 159.

Internacional de Teatro Revolucionario y se relacionó con Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Posteriormente, como representante de dicha asociación, visitó Moscú en 1931, estableciéndose ahí por cinco años para estudiar los sistemas de Stanislavski y Meyerhold, además de trabajar como asistente de este último y con el cineasta Serguéi Eisenstein.[216] En 1938 viajó a Nuevo York para colaborar en el Actor's Studio, ciudad donde conoció a Rufino Tamayo y a quien le pidió su apoyo para realizar una estancia en México. El pintor escribió una carta a Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes para gestionar una invitación. Aunque Gorostiza se la negó, al poco tiempo ingresó al país gracias a la gestión de otros artistas y de la propia Secretaría de Gobernación, quien le otorgó "la calidad de refugiado por su conocida militancia antifascista y antimilitarista".[217] Ya en México, tuvo conocimiento de que el dramaturgo Xavier Villaurrutia había comenzado un año atrás con un pequeño proyecto de formación teatral dentro del Sindicato Mexicano de los Electricistas, al cual decidió sumarse. Madeleine Cucuel describe que tras una reunión que fue muy animada con los líderes del sindicato, se aprobó un nuevo proyecto con apoyo financiero -una vez más- de la SEP. "El nombre adoptado fue Teatro de las Artes por el sencillo motivo de que el nuevo local del SME estaría ubicado en adelante en la calle de las Artes No. 45 y, además, el nombre venía de maravilla ya que era una referencia directa y clara al Teatro de Arte de Moscú".[218]

Refiriendo a Romain Rolland y con el lema "Un teatro del pueblo y para el pueblo", el proyecto dio inicio. En la declaración de principios se estableció que el objetivo era crear "un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho; pero internacional en su alcance",[219] con textos clásicos y contemporáneos. Como vemos, planteamientos muy similares a los de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, pero muy distintos en su realización, considerando que el Teatro de las Artes de Seki Sano tenía estructura de compañía y total subvención sindical y gubernamental. La trascendencia de Seki Sano tuvo que ver con conectar al país

[216] ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, *Labor teatral de Seki Sano en México. 1939-1966*, p. 8.
[217] CUCUEL, M., "Seki Sano y el teatro de México: los primeros años 1939-1948", *Tramoya*, Núm. 39, p. 47.
[218] CUCUEL, M., *Seki Sano y el Teatro de México,* p. 47.
[219] Citado del Boletín l del Teatro de las Artes, En: ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, *Labor teatral…,* p. 18.

con la vanguardia teatral mundial y en palabras del propio actor: 'libre de mercantilismo, de profesionalismo degenerado y del sistema de estrellas". Sus grandes aportes fueron la construcción de una sala teatral que rompió la tradición de las del siglo XIX, con una concepción moderna: escenario semicircular, adaptable, sin pesados mecanismos, excelente iluminación y acústica;[220] y la creación de la primera escuela sistemática de teatro en México, en la que se impartía una formación teórica y práctica al estilo ruso y que serviría de modelo para la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, fundada en 1946.[221]

Hacia mediados de siglo, y tras la consolidación de las escuelas nacionales de arte dramático, así como de las instituciones especializadas en cultura que impulsaron, entre muchos otros, proyectos como la gran red de Teatros del IMSS, la actividad teatral en México vivió un proceso de profesionalización y crecimiento. El proyecto que puede considerarse de mayor renovación escénica, como en los veinte lo fue el Teatro de Ulises, fue Poesía en Voz Alta (1956) una iniciativa en la que estuvieron involucradas figuras como Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Octavio Paz, Elena Garro, Juan José Arreola, Juan Soriano, Leonora Carrington y diversos actores y actrices que con apoyo de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, llevaron a escena durante dos años piezas propias, del Siglo de Oro español y otras de la vanguardia mundial. Poesía en Voz Alta aglutinó a un heterogéneo pero acotado grupo de artistas que serían puntales por décadas de la vida intelectual y artística del país (una vez más, ligados a las instituciones). La intención de un teatro independiente emergería en México unos cuantos lustros después.

Consolidación del teatro independiente en México

Hacia finales de la década de los sesenta, México se sumó a los países con importantes movilizaciones y protesta de trabajadores, profesionistas y estudiantes.

[220] La construcción del foro se demoró varios años, por lo que fue estrenado en 1943 por el grupo *Proa* una vez que el Teatro de las Artes ya se había disuelto.

[221] Seki Sano abandonó el Teatro de las Artes en 1941 para realizar otros proyectos de experimentación, en los que continuó por 27 años formando sólidas generaciones de actores y directores nacionales (También fue trascendente, como vimos en su momento, para la modernización del arte teatral en Colombia).

La situación nacional encontró, a través de muy diversos colectivos artísticos, un medio de expresión contracultural, tal como estaba ocurriendo en otras latitudes.

Las condiciones para la práctica escénica en los inicios de los setenta se tornaron complejas. Por una parte, la cantidad de salas no daban abasto para satisfacer la demanda de una comunidad teatral cada vez más nutrida y que señalaba abiertamente la existencia de políticas culturales de privilegio, centralizadas y concentradas en las decisiones teatrales en una sola figura: Héctor Azar, cabeza tanto del Departamento de Teatro del INBA como de la jefatura de Teatro de la UNAM, y cuyo poder le había hecho acreedor nada menos que al mote de "Zar del teatro".[222] A decir de Luis Mario Moncada,

> […] la política teatral diseñada por el Estado ignora otras manifestaciones que no sean las que surgen del propio teatro oficial, y algunos consideran que éste empieza a pervertirse. No habiendo contrapesos, alternativas ni disidencia posible, a inicios de la siguiente década ocurrirá el cisma que enterrará toda una época y dará pie a la aparición del llamado teatro independiente.[223]

En estas circunstancias nuevos proyectos emergieron, como la carpa Alicia (1971), espacio de formación y experimentación escénica que el entonces joven director Abraham Oceransky levantó con sus propios medios en terrenos del Campo Marte, luego presumiblemente destruida por el gobierno,[224] acción que derivó en la ocupación de unas bodegas a un lado del Auditorio Nacional y fundación del teatro El Galeón (1972).[225] Casi a la par, la existencia de distintos colectivos estudiantiles

[222] Héctor Azar tuvo una carrera muy prolífica en el mundo del teatro. Oriundo de Atlixco, Puebla, fue dramaturgo, ensayista, docente y funcionario púbico con los más altos cargos en la administración teatral. Impulsó la creación de instituciones como Teatro en Coapa, el Centro Universitario de Teatro, la Compañía de Teatro Universitario, la Compañía Nacional de Teatro y el Foro Isabelino, entre otras. El torno a él giraron la políticas culturales teatrales del país durante varias décadas.

[223] MONCADA, Luis Mario, "El milagro teatral mexicano", *Un siglo de Teatro en México*, p. 115.

[224] "La rompieron (a la carpa) una noche, la cortaron, la despedazaron. Era una época difícil, porque acababa de pasar el 2 de octubre. Estaba muy fresco todo y había mucho temor a que los jóvenes se juntaran, sobre todo en un recinto independiente". Palabras de Oceransky en: MORALES V., Francisco, "Me he vuelto un árbol fuerte", *Reforma*, 4 de enero 2020.

[225] EL Galeón fue un epicentro de experimentación con técnicas entonces poco conocidas, como el teatro No y el Kabuki. Posteriormente Oceransky fundó el foro Teatro T, también en Ciudad de México y más tarde se

que desde la trinchera del teatro buscaban visibilizar la represión de 1968 y 1971 y continuar con la lucha social, crearon las condiciones para el surgimiento en 1973 de otro gran proyecto, en este caso, aglutinador de grupos teatrales con un perfil de acción popular y anti oficial: El Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA).

A través de las investigaciones de Julio César López[226] es posible conocer a detalle la historia de esta organización que comenzó cuando un grupo de jóvenes universitarios de la escuela de Literatura y Arte Dramático de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y elenco de la puesta en escena *Fantoches*, tomó las instalaciones del Foro Isabelino en protesta por la indiferencia de las autoridades culturales del país y para pedir la destitución de Azar de la jefatura de teatro. Lo sorprendente fue el apoyo que lograron atraer, tanto del ámbito del teatro profesional como de diversos colectivos teatrales, sobre todo estudiantiles, que venían haciendo una labor de difusión prácticamente marginal. A CLETA se integraron más de 500 miembros de 26 grupos diferentes (no solo de teatro, sino también de otras disciplinas), entre ellos Mascarones, los Nakos, Matlazinkas, La Nopalera, Libertad, Francisco Villa, Torquemada, La Azotea, Informe, La Calle y Zopilote, y poco a poco se formaron muchos otros apoyados por la organización.

La importancia de CLETA radica en que en su momento nucleó a agrupaciones que tuvieron a partir de este encuentro una presencia pública inédita, permitiendo que el activismo artístico fuera visibilizado y que algunos grupos se plantearan la posibilidad de profesionalizarse, aunque no pertenecieran a los círculos privilegiados de la cultura. En los primeros años de vida de la organización ocurrió la actividad de mayor impacto, ya que además de lo realizado en el Foro Isabelino y en centros educativos y comunidades, organizaron diversas jornadas culturales de solidaridad con países como Bolivia, Nicaragua, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Argentina y las particularmente sonadas de apoyo a Chile.

---

trasladó a Xalapa donde abrió otros espacios teatrales. El Galeón hoy forma parte de los teatros de la Unidad Cultural del Bosque (CDMX).

[226] Julio César López es investigador del CITRU, en el año 2012 publicó su libro *Cleta: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, el cual recoge por vez primera y de forma sistematizada la experiencia de esta organización a través de un arduo trabajo documental y hemerográfico.

Pero pese a la fuerza inicial de CLETA, no tardaron en emerger los desacuerdos ideológicos. De forma similar a lo ocurrido en otras organizaciones gremiales como la Corporación Colombiana de Teatro, había los miembros afines al marxismo-leninismo, otros al maoísmo, al anarquismo, etcétera. Además, mientras algunos grupos deseaban una búsqueda estética seria, para otros lo importante "era expresarse políticamente y el teatro fue sólo un vehículo de esa expresión, por lo cual eran desdeñosos de la técnica y enemigos de la disciplina artística".[227] Así lo expresó Fernando Betancourt, miembro del grupo Zopilote:

> […] Las condiciones reales de los grupos se reflejan en sus trabajos teatrales llenos de deficiencias técnicas y aunque técnicamente todos presentan una marcada preocupación social lo hacen desde una perspectiva maniquea, y excesivamente simplificada. Muy pocos son los grupos que han podido superar el esquematismo ingenuo y visceral, si acaso los grupos que se dedican de tiempo completo al teatro. La existencia de grupos improvisados genera un teatro perjudicial para el gusto de un público acrítico y llega a producir confusiones tan lamentables como el creer que un teatro revolucionario es necesariamente un teatro malhecho […].[228]

Estigma del que a los grupos más artísticos que poco a poco fueron abandonando CLETA les llevaría tiempo deshacerse. Aunque a los pocos años las fisuras al seno de la organización fueron visibles, se crearon importantes vínculos y redes de colaboración entre grupos mexicanos y latinoamericanos, principalmente a partir de dos eventos. El primero de ellos se llevó a cabo en enero de 1974 y tuvo por nombre *Primer Encuentro Nacional de Teatro Libre y para la Liberación "Salvador Allende",* donde participaron 23 grupos de la Ciudad de México y de otros estados como Jalisco, Veracruz, San Luis Potosí, Aguascalientes, Nuevo León, Puebla y Chihuahua, además del San Francisco Mime Troupe de California. Aparte de presentaciones y talleres, hubo mesas redondas para discutir la situación del arte y su papel social, en tanto que una de las finalidades del encuentro era la expansión

[227] LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, p. 172.
[228] Citado por: LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento…*, p. 140.

de la organización CLETA a provincia y la fundación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.

El otro evento de trascendencia y al que puede considerársele como culmen de la actividad de CLETA, ocurrió entre junio y julio de 1974: el *Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro* y *el Quinto Festival de Teatros Chicanos*.

La relación de Mariano Leyva del grupo Mascarones con Luis Valdez del Teatro Campesino de California, posibilitó que los grupos chicanos aceptaran la invitación para que su festival anual se realizara en México.[229] El festival contó con la participación de 700 artistas de distintas partes del continente. Destaca la presencia de La Candelaria de Bogotá, el Teatro Experimental de Cali, Triángulo de Venezuela, Trompovillo de Paraguay, Neuquén de Argentina y el Teatro Universitario de Trujillo, Perú. Las funciones se llevaron a cabo en Teotihuacán, el Tajín en Veracruz, en el Estado de México, la Casa del Lago, el Teatro Jorge Negrete, Teatro Ignacio Comonfort y el Foro Isabelino en la capital. "El festival se clausuró en más de 100 pueblos campesinos de Veracruz con brigadas simultáneas de todos los participantes".[230] Pero además, el encuentro contó con la presencia del brasileño Augusto Boal (ya exiliado en Argentina), así como de Enrique Buenaventura de Colombia y de la argentina María Escudero, lo que permitió una dinámica de discusión e intercambio que derivó en la fundación dentro del evento de la anteriormente mencionada "Confederación de Teatro de Nuestra América".

El evento fue para CLETA una importante plataforma, pero también fue la causa de su primera gran escisión, y es que el ala radical acusó a Mariano Leyva de aceptar apoyo económico y logístico del gobierno de Echeverría para el evento. Este tipo de diferencias y la falta de rigor artístico condujo a que paulatinamente los grupos más profesionales como Zumbón, dirigido por Enrique Ballesté y Zopilote (integrado por los hermanos Ignacio y Fernando Betancourt), también abandonaran

[229] En 1970 Mascarones había sido invitado a participar en el *Primer Festival de Teatro Chicano* en Fresno, California y además, formó parte de la fundación del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), por lo que los vínculos entre Mariano Leyva y Luis Valdez eran lo bastante sólidos como para aventurarse a realizar el festival Chicano en México. Ver en: LÓPEZ, Julio César, "El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad", *Casa del Tiempo*, Núm. 86, p. 36.

[230] LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento…*, p. 110.

la organización. Pero el conflicto al interior de CLETA no fue el único que se visibilizó con este festival internacional, también quedó de manifiesto el choque cultural, ideológico y estético entre los chicanos y los latinoamericanos. La polémica más aguda giró en torno a la propuesta escénica *miticoreligiosa* utilizada por el Teatro Campesino, ya que Luis Valdez venía incorporando en sus últimos espectáculos una mezcla de mitos indígenas con preceptos cristianos para proponer una 'unidad cósmica' cultural, mientras que los otros, de ideología marxista, pensaban en unidad, pero de clase.

> Fácil es de imaginar la reacción de los grupos de teatro comprometido de América Latina que participaban en las presentaciones y foros del mencionado festival. Santiago García, director del grupo La Candelaria de Colombia, comentaba: "La realidad no la va a transformar la virgen de Guadalupe o el Sagrado Corazón sino el hombre, el hombre proletario, el hombre unido," mientras que Augusto Boal, conocido dramaturgo y director brasilero, declaraba: "Un grupo que insiste en La Raza, en Aztlán, en los mitos está usando un razonamiento lo más anti-dialéctico posible. La lucha en favor del conocimiento más profundo de lo que son los aztecas, no es incompatible con la lucha muy superior, que es la lucha por la liberación de algunas minorías".[231]

Además de provocar una tensión durante el evento, al parecer no irremediable ya que algunos grupos volvieron a coincidir y compartir en festivales de otras latitudes (sin hablar de que a la postre otros también desarrollarían sus exploraciones místicas), la anécdota habla de las posturas ideológicas dominantes entre los grupos teatrales latinoamericanos de ese momento, posicionamientos que no pasaron desapercibidos para el gobierno de Echeverría, cuyos agentes de

[231] CASTILLO, Susana D., "Festivales de Teatro en América", *Latin American Theatre Review*, Vol. 8, Núm. 1, pp. 76-77.

gobernación rindieron informes sobre los detalles de las funciones y hasta del contenido temático de cada una de las obras que se presentaron en el festival.[232]

La labor de CLETA continuó a través del tiempo bajo la dirección de Enrique Cisneros, y se identificaría cada vez más con un teatro panfletario (en la connotación del uso deliberado de la apología ideológica), lo cual no reduce la riqueza artística y que como movimiento tuvo en su momento gracias al aporte de tantos colectivos.

El teatro de grupo en México tendría una plataforma mucho más sólida, profesional e independiente (en la perspectiva sudamericana) cuando años más tarde, después de un intento fallido de formar un Federación de teatro de grupo,[233] se creó la Organización de Teatros Independientes de México (OTIM) en 1984, con gran influencia del grupo Contigo América, fundado en la capital en 1981 por los uruguayos Blas Braidot y Raquel Seoane, que como vimos en su momento, llegaron exiliados al país en 1976 con El Galpón, proveniente de la corriente más originaria del teatro independiente latinoamericano. En la fundación de la OTIM participaron los grupos Cuarta Pared, Punto y Raya, La Mueca, TIET, el Taller de la Comunidad y Pácatelas, formando un frente común organizativo que inició un movimiento independiente que hasta entonces no había tenido lugar en el país.[234]

La razón por la que en esta investigación no fue incluido ningún grupo mexicano se debe precisamente a que hasta antes de 1980 no se encuentra ninguno con las características de permanencia, así como de trascendencia artística, social y política como la de los tres latinoamericanos que fueron elegidos como objeto de estudio. Pero, aunque en gran medida invisibilizados dentro del medio teatral institucional, posterior a los años ochenta emergieron en México diversos grupos y proyectos independientes que sí han sido objeto de estudio de

[232] Dichos informes pueden consultarse en el Fondo documental CLETA/CITRU con el nombre de Documento interno de la Secretaría de Gobernación, D. F. S., núm. 2712, forma CGZA, 290674. V Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro Latinoamericano.

[233] Al parecer la dinámica radical de los tiempos de CLETA se impuso y algunos grupos no quisieron trabar relación con Contigo América porque sus miembros habían sido parte de El Galpón, para ellos un grupo privilegiado por el gobierno en su estancia en México en detrimento de los grupos mexicanos.

[234] Entre sus principios estaban: La independencia, la búsqueda de calidad artística y estética, el compromiso social del arte, el elenco estable y la propensión a contar con un foro y una infraestructura que diera sustento a las agrupaciones, Ver en: *La Mueca XXX años. Comparecencia*, pp. 51-52.

otros trabajos y que sin lugar a duda ameritan una justa valoración y difusión sobre su aporte al teatro y la cultura en el país.

Algunos de los que surgieron o se consolidaron desde entonces fueron cercanos a la OTIM y otros no, pero buscaron un perfil cada vez más profesional, coadyuvando a la diversidad del quehacer teatral.[235] Varios de estos grupos, como lo hiciera Contigo América, se plantearon la posibilidad de contar con sus foros propios, asunto trascendente porque hasta entonces la gran mayoría de los espacios teatrales habían sido oficiales. Pero si en otras latitudes la pervivencia de proyectos teatrales independientes ha sido muy compleja por las condiciones económicas y muchas veces también sociopolíticas, en México a esto se suma la de la dependencia cultural gubernamental y el inusual apoyo del público que convirtió en verdaderas empresas titánicas las iniciativas teatrales independientes, que han debido hacer frente tanto a un circuito comercial que funciona bajo la lógica del *star system*, como a uno compuesto por una élite artística e intelectual favorecedora de cerrados círculos.

La OTIM tuvo vida por una década, temporalidad en la que llevó a cabo seis ediciones de la Muestra Nacional de Teatro Independiente en el que participaron muy diversos grupos del país,[236] además de un Circuito (1995) que buscó hacer circular por los foros independientes del país el trabajo de los grupos. Pese a que la OTIM construyó un espacio de diálogo y una red de apoyo hasta antes inédita entre colectivos independientes, cesó paulatinamente en su actividad.[237] Desde entonces,

[235] Como los grupos Mexicali a Secas o TATUAS, entre muchos más.

[236] Entre estos, además de los fundadores, estuvieron: Mascarones, Zero y Marionetas de la esquina de Cuernavaca, Pi-cu-dos, Get, Quetzal y La Chunga Ensamble Cultural de Morelia, Caminantes de Toluca, Banqueta de Querétaro, La Carrilla de San Luis Potosí, A trasluz, Juegos y sueños, Compañía Libre de Teatro y Salvador Novo de Puebla, Teatro T de Xalapa, Matraz de Monterrey, S Teatro, La Flota y El Venero de Guadalajara, Xicoténcatl de Tlaxcala, La Coladera, 3ra llamada, Zumbón, Pueblo, No Jo DF Erectus, Organización Garrafal Teatro, Vientos del Sur, El Personal, Teatro Espacio Citadino, Art Teatro y La Luna de la Ciudad de México, entre otros. Ver en: *La Mueca XXX años. Comparecencia*, pp. 94-118.

[237] A decir del grupo La Mueca en sus memorias, esto se debió a que con el paso del tiempo la OTIM había reducido su acción a un solo evento, la Muestra Nacional, la cual además había terminado por llevarse a cabo gracias a recursos oficiales. La OTIM no pudo dar un paso hacia derroteros que los nuevos tiempos exigían, por lo cual terminó disolviéndose por sí sola. La Mueca por su parte, a partir de entonces se planteó nuevas líneas de acción cultural reconstituyéndose como una organización de arte, cultura y pensamiento, y aunque sin la participación de otros grupos teatrales, ha creado diversos comités de acción cultural con participación ciudadana.

y por muy diversas causas relacionadas con las dinámicas teatrales del nuevo siglo, no ha podido consolidarse una nueva organización gremial permanente que ayude a visibilizar la labor de este sector, así como a posicionarlo de tal manera que no quepa duda sobre la importancia de su actividad o incluso sobre lo que es un grupo o espacio independiente, o cualquier otro término que se refiera a su vocación autónoma, artística, con dimensión social y de acción política, tarea que sin duda ameritaría la atención de otros trabajos de investigación.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Documentales:

-*Acta Constitutiva de la Asociación Civil denominada Institución Teatral El Galpón*, Montevideo, 1955.

-*Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo* (Estocolmo, 1998), en www.unesco.org.mx

-*Declaración Universal de los Derechos Humanos. Recuperado de: https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/index.html*

-*El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú (1945-2002)*, COLOMA PORCARI, César (comp.), Instituto Nacional de Cultura-Centro Nacional de Información Cultural, Lima, 2001.

-*Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y del Caribe, Acta de 1993.*

-*Fondo Nacional de las Artes. Memoria 1996, Argentina, Secretaría de Cultura-Presidencia de la Nación, 1996*

-Ley 397 del 7 de agosto de 1997. *Gobierno Nacional. República de Colombia*. Recuperado de:https://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf

-Ley 29565 del 15 de julio de 2010. *Creación del Ministerio de Cultura del Perú*. Recuperado de: https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29565.pdf

-*Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes*. Argentina, Secretaría de Cultura- Presidencia de la Nación, 1973.

-*Manifiesto del Tercer Teatro*, por Eugenio Barba, Recuperado de: http://www.odinteatretarchives.com

-*Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú. La experiencia de la Comisión de la Verdad y el Grupo Yuyachkani,* Discurso de Salomón Lerner Febrer, Director de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú, noviembre de 2011, Recuperado de: https://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/Lerner_Speech_Dec2011_Spanish.pdf

-*Política Nacional del Cultura al 2030* (Perú). Recuperado de: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/317373/Propuesta_de_Pol%C3%ADtica_Nacional_de_Cultura_al_2030_-_02.pdf

Hemerográficas:

_____"El grupo teatral El Galpón retorna a Uruguay desde México", *El País*, México, 19 de agosto 1984, Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/08/20/cultura/461800814_850215.html

_____"La Ciudad de las mujeres. 'Fémina Ludens', el último montaje de La Candelaria le da la palabra a sus actrices", *Semana*, 20 de agosto 1995, Recuperado de: https://www.semana.com/la-ciudad-de-las-mujeres/26317-3/

_____"El Quijote de La Candelaria", *El Tiempo*, 16 de junio 1996, Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-316126

_____"Escasez de aplausos en las salas concertadas", *El Tiempo,* 11 de agosto 1997, Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-612662

_____"Una Quijotada", *Semana*, 8 de agosto 1999, Recuperado de: https://www.semana.com/cultura/articulo/una-quijotada/40133-3/

_____"De caos & deca caos", *El tiempo*, 7 de marzo 2002, Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1362787

_____"La Candelaria siempre en casa", *Diario Granma*, Año 12, Núm. 136, 15 de mayo 2008, Recuperado de: https://www.granma.cu/granmad/2008/05/15/cultura/artic02.html

_____"20 años de apoyo a las salas del país", Ministerio de Cultura, 13 de junio 2014, Recuperado de: https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/20-a%C3%B1os-de-apoyo-a-las-salas-de-teatro-del-pa%C3%ADs.aspx

_____ "La odisea del teatro en el Perú. Breve repaso panorámico de la gesta del teatro en nuestro país", *Especial Infoarte*s, Núm. 1, Perú, Ministerio de Cultura, 2016.

_____"Cumbre internacional de teatro y premio a la directora Patricia Ariza", *El Espectador*, 22 de abril 2021. Recuperado de: https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/cumbre-internacional-de-teatro-y-premio-a-la-directora-patricia-ariza-article/

-ALDANA C., Janneth, "Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960, *Aisthesis*, Núm. 53, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000100011

-AYVAR CAMPOS, Francisco Javier, ARMAS ARÉVALOS, Enrique, "El flujo migratorio en México: Un análisis histórico a partir de indicadores socioeconómicos", *Revista CIMEXUS*, Vol. IX, Núm. 2, 2014.

-BATALLA, Carlos, "Un teatro de la esperanza", *Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo DESCO*, Perú. Entrevista realizada a Miguel Rubio Zapata con motivo del 25 aniversario de Yuyachkani, Recuperado de: https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/372/1147.pdf

-BAYCROFT, Bernard, "Entrevista con Santiago García", *Latin American Theatre Review*, Vol.15, Núm. 2, Spring 1982.

-BIXLER, Jaqueline, “Historias para ser contadas y la onda de la “narraturgia” en el teatro mexicano del nuevo milenio”, *Revista de Estudio Hispánicos*, Tomo 52, Núm. 2, Washington University in St. Louis, 2018.

-BRAVO-ELIZONDO, Pedro, “De cuentos de hadas, Uruguay y otros suelos: Entrevista con Raquel Diana”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 33, Núm, 1, Fall 1999.

-BRAVO-ELIZONDO, Pedro, “Atahualpa Del Cioppo, nuestro Brecht en América Latina: 1904-1993”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 27, Núm. 2, Spring 1994.

-BROQUETAS, Magdalena y DUFFAU, Nicolás, “Una mirada crítica sobre el “Uruguay excepcional”. Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX*, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani.* Universidad de Buenos Aires, julio-diciembre 2020, Recuperado de: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/boletin/article/view/8011/7165

-BRUCKNER, DJR, “Los muertos intentan sobrevivir y fracasan*”, The New York Times*, 17 de julio 1993, Sección 1, p. 15.

-BUILES TOBÓN, Carlos Alberto, “La nueva generación de intelectuales en la Época de la Violencia en Colombia (1946-1962)”, *Analecta política*, Vol. 7, Núm.12, Medellín, 2017.

-CALENTANO, Adrián, “Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista”, *Literatura y Lingüística,* Núm. 17, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile. 2006.

-CARBALLIDO, Emilio, “HECHO EN PERÚ -EL TRABAJO MÁS RECIENTE DE YUYACHKANI-”, *Tramoya. Cuaderno de Teatro,* Núm. 71, Universidad Veracruzana, 2002, pp.78-82.

-CARDONA MONTOYA, Giovanny, “La industria cultural como objeto de negociación en el sistema multilateral de comercio y en los procesos de regionalización: elementos fundamentales para su comprensión”, *Revista Mercatec,* Núm. 42, 2007.

-CASTILLO, Oscar, "Cotler Julio y Grompone Romeo. El Fujimorismo, ascenso y caída de un régimen autoritario", *Estudios Sociológicos*, XIX (3), 2001, pp. 860-868, Recuperado de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59805714

-CASTILLO, Susana D., “Festivales de Teatro en América”, *Latin American Theatre Review,* Vol. 8, Núm.1, Fall 1974.

-CASTILLO, Susana D. y SANDOZ MONTALVO, María E., “V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra internacional”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 7, Núm.1, Fall 1973,

-CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, “Experiencias de políticas y financiamiento a las artes en América Latina tras la emergencia del mundo unipolar”, Tatiane De Oliveira Elias y Fernando Scherer (Ed.), *Arte y política en América Latina durante y después de la Guerra Fría*, Berlín, epubli GmbH, 2020.

-CHESNEY LAWRENCE, Luis, “El Teatro Abierto argentino: Un caso de teatro popular de resistencia cultural”, *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, Núm. 18, 2000, Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3493371

-CHOLAKIAN, Daniel, “Uruguay: Teatro EL Galpón cumple 70 años”, *Nodal Cultura*, 5 de septiembre de 2919, Recuperado de: https://www.nodalcultura.am/2019/09/uruguay-el-teatro-el-galpon-cumple-70-anos/

-COMMISSO, Sandra, “Teatro del Pueblo: 90 años de un emblema teatral argentino”, *Clarín*, 29 de noviembre 2020, Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/teatro-pueblo-90-anos-emblema-teatral-argentino_0_NX6q0MuQ0.html

-CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique, “Continuidades y rupturas en Uruguay: La lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX”, *Nuestra América Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, Núm. 5, Universidad Fernando Pessoa, 2008.

-CRISTIÁ, Moira, “Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Núm. 32. Año 12, 2020, Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7385198

-CUCUEL, Madeleine, “Seki Sano y el teatro de México: los primeros años 1939-1948”, *Tramoya*, Núm. 39, Universidad Veracruzana, abril-junio 1994, pp.42-59.

-CUCUEL, Madeleine, “El Teatro de Ahora: una tentativa para hacer teatro político en México (1931-1932)”, *Tramoya*, Núm. 21, octubre-diciembre 1989, Universidad Veracruzana, pp. 48-63.

-DE LA ROSA, Ángela María, “Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá moverá millones con espectáculos”, *La República*, 8 de marzo 2014.

-DE LOS SANTOS ROJAS, María Paula, “La censura cultural durante la dictadura militar argentina: 1976-1983”, *Philologica Urcitana*, Vol. 12, 2015. Recuperado de: https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr12.Completo.pdf

-DIÉGUEZ, Ileana, “Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos”, *Latin American Theatre Review,* Vol. 41, Núm. 2, Spring 2008.

-DIÉGUEZ, Ileana, “Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria”, *Archivo ARTEA*, Recuperado de: http://archivoartea.uclm.es/obras/hecho-en-el-peru-vitrinas-para-un-museo-de-la-memoria/

-DIMITROVA POPOVA, Elvira, “La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades”, *ACOTACIONES*. Investigación y creación teatral, Núm. 38, universidad Autónoma de Nuevo León, 2017, Recuperado de: https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/171

-DRAGÚN, Osvaldo, “Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano”, *Latin American Theater Review,* Vol. 13, Núm. 3, Summer 1980.

-DUBATTI, Jorge, “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”, *El Matadero*, Núm. 10, pp. 51-67.

-DUQUE DAZA, Javier, “Colombia, liderazgos políticos en un contexto de violencia. César Gaviria Trujillo”, *Reflexión Política*, vol. 20, núm. 39, Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2018, Recuperado de: https://www.redalyc.org/journal/110/11058501003/html/

-EIDELBERG, Nora, “El teatro en Lima en 1991 y 1992”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 26, Núm. 2, Spring 1993.

-ESQUIVEL, Catalina, “Memoria y vanguardia en el teatro La Candelaria a propósito de su quincuagésimo aniversario”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 11, Núm. 18, enero-abril 2016.

-FELDIUK, Elra, “Teatro-Danza: la unidad original”, *Extensión*, Núm. 29 nueva época, octubre-diciembre 1988, Recuperado de: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/48108

-FERNÁNDEZ-CAPARRÓS TURINA, Ana, “Ciudades libres: La dramaturgia subterránea del Off-Off Broadway Neoyorquino en los años sesenta”, *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (II), Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp.144-150, Recuperado de: https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0808330144A/9332/

-FERNÁNDEZ, Gerardo, “El Galpón (1949-1976)”, *Conjunto, Teatro Latinoamericano,* Casa de las Américas, Núm.79, abril-junio, 1989.

-FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, “La Destrucción como Teatro. El legado de Antonin Artaud”, *Revista Observaciones Filosóficas*, Núm. 14, 2012, Universidad Complutense de Madrid.

-FUKELMAN, María, “El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente”, *Adversus*, XII, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2015.

-FUKELMAN, María, “Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida”, *Culturales*, Vol. 1, Núm. 1, Mexicali, 2017. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v5n1/2448-539X-cultural-5-01-00151.pdf

-FUKELMAN, María, “Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica, *Anagnórisis*, Revista de investigación teatral, Núm. 16, 2017, Recuperado de: http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/MariaFukelman(105-129)n16.pdf

-GAGO, Soledad, “Myriam Gleijer: El teatro es una opción de vida", *El País Uruguay*, 12 de mayo de 2019, Recuperado de: https://www.elpais.com.uy/domingo/myriam-gleijer-teatro-opcion-vida.html

-GALLARDO-SABORIDO, Emilio J., “Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala”, *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 43, Núm. 1, Porto Alegre, 2017, pp. 97-111.

-GARAVITO, Lucía, “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 34, Núm. 1, Fall 2000.

-GARAVITO, Lucía, “Representación y justicia en *Manda patibularia* de Santiago García”, *Latin American Theatre Review,* Vol. 34, Núm. 2, Spring 2001.

-GARCÍA ABREU, Eberto, “Santiago García: No soy maestro de nadie”, *Revista Conjunto*, Núm. 119, La Habana, Casa de las Américas, 2000.

-GARCÍA, Santiago, “El Quijote en la escena”, *Teoría y práctica del teatro II,* Bogotá, Teatro La Candelaria, 2002.

-GARCÍA, Santiago, “Racionalidades alternativas contra la cultura de los tomates cuadrados”, *Conjunto*, *Revista de Teatro Latinoamericano*, Núm., 129, julio-septiembre, 2003.

-GARCÍA, Santiago, “¿Dónde estamos? La Candelaria”, *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, Núm. 24, enero-marzo 2006.

-GONZALES, Osmar, “El Estado Peruano Durante El Siglo XX. Aspectos teóricos y periodización”, *Anuario De Estudios Americanos*, Vol. 58, Núm. 2, 2001, Recuperado de: https://doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.217.

-GONZÁLEZ VÉLEZ, Estefanía, Festival Internacional de Teatro de Manizales ¿Un proyecto de ciudad?, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Núm. 7, junio de 2013.

-GRAÑA, Juan, “Socio Espectacular”, *Seminario. Públicos y artes escénicas*, Uruguay, Teatro Solís-CIDDAE, 2012.

-GUERRA, María y REYNOSO, Ricardo, “Informe de Cultura México”, *Organización de Estados Iberoamericanos*, Recuperado de: http://www.oei.es/cultura2/mexico/index.html

-KUDPS KUDPS, “Primer Festival Internacional de Teatro Latinoamericano (San Francisco, California): Una entrevista con Marina Pianca y Domingo Lo Giudice”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 6, Núm. 1, Fall 1972.

-LEGIDO, Juan Carlos, “Cincuenta años de teatro en el Uruguay”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, Núm. 160-161, 1992, Recuperado de: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5077/5235

-LEÓN PALACIOS, Paulo César, “Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970”, *HiSTOReLo Revista de Historia regional y local*, Vol. 9, Núm. 17, junio 2017.

-LILLIAM DE LA FUENTE, Martín, “Archivo y Memoria Histórica del Teatro Latinoamericano”, *Conjunto*, Núm. 151/152, Casa de Las Américas, 2009.

-LÓPEZ, Julio César, “El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad”, *Casa del Tiempo*, Núm. 86, México, UAM, pp. 36-39, Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_36_39.pdf

-LORES, Eduardo, “Sin título, técnica mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani”, *El Comercio, Recuperado de:* https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557-noticia/

-LUZURIAGA, Gerardo, “Presencia Latinoamericana en el IX Festival de Nancy”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 6, Núm. 2, Spring 1973.

-MARTÍNEZ, José Honorio, “Neoliberalismo y genocidio en el régimen fujimorista”, *Historia Actual Online,* Núm. 19 (primavera, 2009), Recuperado de: https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/299

-MARTÍN RODRIGUEZ, Manuel M., “El teatro chicano a través de los siglos: panorama crítico”, *Arrabal*, Núm. 7, 2010, Recuperado de: https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229320

-MARTÍNEZ RUESTA, Manuel F., “El MLN-Tupamaros y las acciones de secuestro. Los signos tras los actos”, *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Vol. 17, Núm. 67, Universidad de Buenos Aires, 2019, Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496459743002

-MEGO, Alberto, “Cien años de Teatro en el Perú”, *Archipiélago, Revista cultural de nuestra América*, Vol. 23, Núm. 91, UNAM, Recuperado de: http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/55174

-MEJÍA DUQUE, Jaime, “El nuevo teatro en Colombia (1960-1975*)”, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Núm. 26, 2014, Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1976_num_26_1_2014

-MELGAR, Gino P., “Discurso de promoción: El teatro que cuenta la historia del Perú que pocos quieren enseñar”, *LAMULA.PE,* Recuperado de: https://redaccion.lamula.pe/2017/05/10/discurso-de-promocion-el-teatro-que-cuenta-la-historia-del-peru-que-pocos-quieren-ensenar/ginnopaulmelgar/

-MILLÁN, Jovita, “Programa de Teatro del Seguro Social 1958-1964”, *Publicaciones Electrónicas CITRU*, Recuperado de: https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/31.html

-MIRZA, Roger, “Teatro El Galpón (1984-1988); un renovado fervor”, *Conjunto, Teatro Latinoamericano*, Casa de las Américas, Núm.79, abril-junio, 1989.

-MIRZA, Roger, “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?, *Latin American Theatre Review*, Vol. 25, Núm. 2, Spring 1992.

-MIRZA, Roger, “El Uruguay contemporáneo; una modernización accidentada”, *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Uruguay*, CELCIT, Tomo 12, 2016.

-MIRZA, Roger, “Raquel Diana. Dramaturgia femenina de la postdictadura”, *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Uruguay*, CELCIT, Tomo 12, 2016.

-MIRZA, Roger, “Florencio Sánchez y el problema de nacimiento del teatro uruguayo”, *El teatro en el Uruguay*, Uruguay, Ministerio de Educación y Cultura – UNESCO, 2010.

-MOLANO GAONA, Franklin, “El Quijote de las tablas”, *Expresión*, 1 de junio 2011, Recuperado de: https://repositorio.ucp.edu.co/bitstream/10785/275/1/el_quijote.pdf

-MONTILLA, V., Claudia, “Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975”, *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de los Andes, Núm. 17, 2004.

- MORALES V., Francisco, “Me he vuelto un árbol fuerte”, *Reforma*, 4 de enero 2020.

-NICOLÁS CANTABELLA, Elena, “La búsqueda del teatro total: Artaud – Weiss – Brook”, *El coloquio de los perros,* Núm. 32, 2013.

-OCHOA, Edna, “Tú eres mi otro yo, el teatro chicano de Luis Valdez”, *Archipiélago*, Vol. 19, Núm. 72, UNAM, 2011.

-PEREIRA DE SOUZA, Carla Dameane, “Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacuho y el Odin Teatret: orígenes, diálogos y perspectivas”, *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral,* Núm. 29, 2019, Recuperado de: https://doi.org/10.34096/tdf.n29.6516

-PERINELLI, Roberto, “Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, Núm. 50, 2014.

-PIGA, Domingo, “Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 25, Núm. 2, Spring 1992.

-PIGNATARO CALERO, Jorge, “Teatro uruguayo hacia el fin de siglo”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 27, Núm. 1, Fall 1993.

-PIGNATARO CALERO, Jorge, “La temporada ’97 en el teatro uruguayo”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 31, Núm. 2, Spring 1998.

-PLANAS, Enrique, ¿Por qué la máscara es tan importante en las danzas y teatro del Perú? Una entrevista con Miguel Rubio de Yuyachkani, *El Comercio, Arte Noticias*, Lima, 12 de marzo 2021, Recuperado de: elcomercio.pe/luces/arte/por-que-la-mascara-es-tan-importante-en-la-danzas-y-teatro-del-peru-una-entrevista-con-miguel-rubio-de-yuyachkani-noticia/

-PODESTÁ A., Bruno, “Teatro Nacional Popular: Un teatro popular o la popularización del teatro?”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 7, Núm. 1, Fall 1973.

-PRADA PRADA, J., “Santiago García, el invencionero. (Maestro, ¿cuál es el problema fundamental?)”, *Revista Colombiana de la Artes Escénicas*, Vol. 11, 2017.

-PULIDO LONDOÑO, Hernando, "Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX", *Anu. colomb. hist. soc. cult*, Vol. 44, Núm. 1, 2017, Recuperado de: http://www.scielo.org.co/pdf/achsc/v44n1/v44n1a16.pdf

-REYES, Carlos, "Bakunin sauna: El Galpón en una comedia delirante que parodia a la vieja izquierda", *El País Uruguay*, 13 de junio de 2019.

-RENDÓN, Silvio, "Capturando correctamente: un reanálisis de los métodos indirectos de captura-recaptura en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú", *SAGE Journals*. 25 de enero 2019, Recuperado de: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053168018820375

-RILLA, José, "Uruguay 1985-2007: Restauración, reforma, crisis y cambio electoral", *Nuestra América Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, Núm. 5, Universidad Fernando Pessoa, 2008.

-RÍOS VALERIO, Wendolin, "Re-encuentro con Jerzy Grotowski (1933-1999)", *Revista electrónica Imágenes,* Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, Recuperado de: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_grotowski.html

-ROJAS-TREMPE, Lady, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca", *Latin American Theatre Review*, Vol. 28, Núm. 1, Fall 1994.

-ROMERO REY, Sandro y GARCÍA, Santiago, "El futuro es lo que tengo atrás, lo que no puedo ver…": conversación entre Santiago García y Sandro Romero Rey para el documental "el teatro la candelaria: recreación colectiva", *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, Vol. 7, Núm. 11, 2021, Recuperado de: https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/estart/article/view/17553

-SALAZAR, HERNANDO, "Colombia: el legado económico de Uribe", *BBC News*, 2 agosto 2010.

-SANTOS, Bárbara, "Teatro del Oprimido o Teatro del diálogo", *Revista Errata*, Núm, 13, Bogotá, Recuperado de: https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata13-derechos-humanos-y-memoria

-SATIZÁBAL, Carlos Eduardo, "Teatro La Candelaria: 40 años. Para el arte las peores épocas son las más interesantes. Entrevista a Santiago García", *Revista Teatro CELCIT*, Año 16, Núm. 30, 2006.

-SATIZÁBAL, Caros Eduardo, "Patricia Ariza", *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, Tomo III, Buenos Aires, CELCIT, 2016.

-SCARAFFUNI RIBEIRO, Luciana, "La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "El Galpón", *Revista Ensambles*, Año 2, Núm. 3, primavera 2015.

-SCARAFFUNI RIBEIRO, Luciana, "El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)", *Artelogie,* Núm. 8, 2016, Recuperado de: https://doi.org/10.4000/artelogie.422

-SERRANO, Josep F., “El consenso de Washington ¿Paradigma económico del capitalismo triunfante?”, *Papeles*, España, Centro de Estudios Cristianisme y justicia, Recuperado de: http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap46.htm.

-SUÁREZ DURÁN, Esther, “El juego de mi vida”, *Conjunto, Teatro Latinoamericano,* Casa de las Américas, Núm.79, abril-junio, 1989

-TRELLES, Gualberto, “Encuesta ¿por qué independientes?”, *Revista Teatro Independiente*, *Publicación oficial de la Institución Teatral El Galpón*, 1956, Recuperado de: http://bertoltbrecht.org.uy/

-ULIVE, Ugo, “El Galpón no ha muerto”, *Conjunto, Teatro Latinoamericano,* Casa de las Américas, Núm. 30, octubre-diciembre, 1976.

-URBINA ORDUÑA, Leticia, “Teatro chicano: un secreto que da voces”, *REencuentro*, núm. 37, México, UNAM, agosto, 2003, pp. 54-63.

-VALENZUELA MARROQUÍN, Manuel Luis, “Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales”, *Alteridades*, Vol. 21, Núm. 41, 2011

-VERZERO, Lorena, “El corredor de teatro “militante” (1968-1974): América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales”, *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, Argentina, 2009. Recuperado de: https://cdsa.aacademica.org/000-008/1179

-WALDMAN, F. Gloria, “Festival de Teatro Popular Latinoamericano”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 10, Núm. 1, Fall 1976.

-WEISS, Peter, “Notas sobre el Teatro-Documento”, *Conjunto*, Núm. 185, Casa de Las Américas, 2017.

-YÁÑEZ, Rubén, “Los ocho años de exilio de El Galpón”, *Conjunto, Teatro Latinoamericano,* Casa de las Américas, Núm.79, abril-junio, 1989.

Bibliográficas:

_____ *La Mueca XXX años. Comparecencia*, México, Ediciones La Mueca-FONCA, 2015.

-ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Obra Completa 3, España, Ediciones Akal, 1981.

-ALDANA C., Janneth, *El teatro de Santiago García: Trayectoria intelectual de un artista*, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Edición de Kindle, 2018.

-ARISTÓTELES, *Poética,* España, Editorial Gredos, 1974.

-ARIZPE, Lourdes, *Culturas en movimiento. Interactividad y procesos globales*, México, UNAM, 2006.

-ARRECHE, Araceli, *Teatro obrero. Una mirada militante*, Edición y compilación sobre textos de Carlos Fos, Buenos Aires, Atuel, 2013.

-ARTAUD, Antonin, *El Teatro y su doble*, Cuba, Instituto del Libro, 1969.

-BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 2003.

-BARBA, Eugenio, *La Canoa de Papel*. *Tratado de Antropología Teatral*, México, Escenología, 1992.

-BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

-BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza Editorial, 1994.

-BENÍTEZ MARRERO, Patricia, *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las 'políticas de democratización' a la 'democracia cultural'*, Tesis de Licenciatura en Ciencia Política, Universidad de La República, Uruguay, 2017.

-BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003.

-BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*, México, Editorial Nueva Imagen S.A., 1980,

-BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *La reproducción*, España, Editorial Laia, 1981.

-BUCH, Esteban, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2016.

-CALANDRA, Benedetta, "Del terremoto cubano al golpe chileno: políticas culturales de la Fundación Ford en América Latina (1959-1973)", en CALANDRA, Benedetta y FRANCO, Marina, *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp.133-150.

-CAMPODÓNICO, César, *El vestuario se apolilló. Una historia del teatro El Galpón*, Montevideo, Editorial Banda Oriental, 1999.

-CARBAJAL García, Sandra, *11 Ensayos de análisis literarios*, Ecuador, Marsegraf, 2016.

-CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *La Política cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo*, Tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 2013.

-CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, *Artistas y Política Cultural en México: el fomento a la creación en tiempos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-2000)*, Tesis de maestría en Historia, México, IHH-UMSNH, 2016.

-CRUCIANI, Fabrizio y FALLETTI Clelia, *El Teatro de Calle. Técnica y manejo del espacio*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A - CELCIT - Escenología, 1992.

-DE ITA, Fernando, *El arte en persona*. *Testimonios de nuestro tiempo,* México, Publicaciones Malaletra Internacional, Edición electrónica Kindle, 2016.

-DEL RÍO, Marcela, *Perfil y muestra del teatro de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura económica, 1997.

-DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Tomo I, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

-DÍAZ CASTELLANOS, Roxana Margarita*, La presencia de Uruguay en México a través de El Galpón (1976-1984)*, Tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2012.

-DIÉGUEZ, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas,* México, Paso de Gato, 2014.

-DORFLES, Gillo, *El devenir de las Artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

-DUBATTI, Jorge, *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política*, Volumen I, Tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras-UBA, 2004.

-DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

-DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro*. *Ensayo sobre las sombras colectivas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

-DUQUE, Fernando y PRADA, Jorge, *Santiago García: El Teatro como Coraje*. Bogotá, Investigación Teatral Editores, 2004.

-EDER, Rita, "Las artes visuales en México de 1910 a 1985", en PÉREZ CORREA, Fernando (coordinador), *México, setenta y cinco años de Revolución. Educación, cultura y comunicación I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 336-358.

-ESQUIVEL, Catalina, *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano*, Tesis doctoral en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales, España, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

-FAIN LATORRE, Alfonso y MIHALY ZUBELDÍA, Carolina, *Programa de comunicación corporativa para El Galpón,* Tesis de licenciatura en Comunicación, Universidad ORT, Uruguay, 2017.

-FIGUEROA MURO, Claudia Vanesa, *Teatro posdramático en Yuyachkani: Discurso de promoción y desarrollo de la "Técnica mixta"*, Tesis de licenciatura en Teatro, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.

-FRANCO, Israel y ESCOBAR DELGADO, Antonio*, El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, México, INBAL, 2011.

-FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*. Tesis doctoral en Historia del Arte, México, UNAM, 1995.

-GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las Industrias culturales y el desarrollo en México*, México, Editorial Siglo XXI, 2006.

-GARCÍA, Santiago, *Teoría y práctica del teatro,* Bogotá, Teatro La Candelaria, 1994.

-GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionarios en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

-GLIK, Sol, "No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica", en CALANDRA, Benedetta y FRANCO, Marina, *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 79-96.

-GÓMEZ DE LA VEGA, Alfredo, *El teatro en la U.R.S.S*., México, Editorial México Nuevo, 1938.

-GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

-GRAMSCI, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce,* México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2001.

-GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre.* Traducido por Margo Glantz, México, Siglo XXI Editores, 1970.

-GUILLÉN ROMO, Héctor, *México frente a la mundialización neoliberal*, México, Ediciones Era, 2005.

-HARVEY, Edwin R., *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

-HARVEY, Edwin R., *Política y financiación pública del teatro. Países latinoamericanos en el contexto internacional (Antecedentes, instituciones y experiencias)*, Madrid, Fundación autor, 2005.

-HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, España, Editorial Debate, 1998.

-HELLER, Michel, *El hombre nuevo soviético, de la utopía a la realidad*, Barcelona, Planeta, 1985.

-IBER, Patrick, "El imperialismo de la libertad: el Congreso por la Libertad de la Cultura en América Latina (1953-1971)", en CALANDRA, Benedetta y FRANCO, Marina, *La guerra fría cultural en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp.117-132.

-IGLESIAS, Severo, La situación del arte en los tiempos actuales, México, ediciones la mueca, 2003.

-JIMÉNEZ, Félix, "El modelo neoliberal peruano: límites, consecuencias sociales y perspectivas", *El ajuste estructural en América Latina. Costos sociales y alternativas*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.

-JUDT, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945,* Editorial Taurus, 2006.

-LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico,* Bogotá, Luna Libros, 2010.

-LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978.

-LEAR, John, "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: de la disidencia al frente popular", *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México*, Carlos Illades (coord.), México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Cultura, 2017. pp. 135-170

-LEHMANN, Hans-Thies, *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*, Recuperado de: https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/12/22/lehmann-diez/

-LENIN, V.I., "Sobre la cultura proletaria", Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Editorial Era, 1970, Tomo II.

-LÓPEZ, Julio César, *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, México, INBAL, 2012.

-LUCENA, Daniela*, Cultura Proletaria y Vanguardia Rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo*, Buenos Aires, CONICET.

-LUNA ARGUDÍN, María, "Mexicanizar la cultura, una empresa civilizatoria, 1830-1860", *La Cultura, 1808-2014*, Tomo IV, México, FCE-Colmex, 2015.

-LLANO RESTREPO, Adriana, *Candelaria Adentro*, Colombia, Sic Editorial, 2008. Recuperado de: https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1917

-MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la Historia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Tomo IV, 2001.

-MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, 1964.

-MARTÍNEZ, José Luis, "México en busca de su expresión", *Historia General de México (versión 2000)*, México, Colmex, 2001, pp. 707-76

-MEDIAVILLA MARTÍNEZ, Paz, *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*, Tesis doctoral en Filología, Universidad Complutense de Madrid, España, 2015.

-MIRZA, Roger, *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*, Uruguay, Universidad de la República, 2011.

-MODENESSI, Alfredo Michel, *El teatro norteamericano: una síntesis*, México, UNAM, 2013.

-MONCADA, Luis Mario, "El milagro teatral mexicano", en OLGUÍN, David (coord.), *Un Siglo de Teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica–Conaculta, 2011, pp. 94-116.

-MOTOS, Tomás, El teatro del Oprimido de Augusto Boal, Recuperado de: http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2018/01/Teatro_Oprimido-1_MTA18.pdf

-MUGUERCIA, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000), Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*, Santiago de Chile, RIL editores, 2015.

-NIVÓN BOLÁN, Eduardo, *La Política Cultural, Temas, problemas y oportunidades,* México, CONACULTA, 2006.

-NOCERA, Raffaele, "La Guerra Fría en América Latina: reflexiones acerca de la dimensión político-institucional", en CALANDRA, Benedetta y FRANCO, Marina, La guerra fría cultural en América Latina, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 35-50.

-OLGUÍN, David, "El "cacharro" de Mesones 42: Teatro de Ulises", David Olguín (coord.), *Un siglo de Teatro en México*, México, FCE- CONACULTA, 2011.

-OLIVÉ, León, *Interculturalismo y Justicia Social*, México, UNAM, 2004.

-ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, *Labor teatral de Seki Sano en México. 1939-1966 -como maestro y director escénico-,* Tesis de licenciatura en Literatura y Arte Dramático, México, UNAM, 1996

-OSIPOV, Guennadi, *El teatro soviético*, México, Fondo de cultura popular, 1955.

-OSORIO CEPEDA, Amaranta, *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá-Impacto y supervivivencia*, Memoria para optar por el grado de Master, Instituto Complutense de CC Musicales, Madrid, 2010.

-OSPINA, William, *Colombia en el planeta (relato de un país que perdió la confianza*), Medellín, Gobernación de Antioquia-Secretaría de Educación y Cultura-Dirección de Cultura, 2001.

-PARRA SALAZAR, Mayra Natalia, *¡A teatro camaradas! dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Colombia, Fondo Editorial FCSH de la Universidad de Antioquia, 2015.

-PAUCARA MORENO, Shirley, *Análisis de la Política Nacional de Cultura del Perú al 2030 para la promoción de políticas culturales inclusivas y emancipadas*, Tesis para obtener el grado de Magister en Gestión Cultural, España, Universitat Oberta de Catalunya, 2021.

-PAVLOVSKY, Eduardo, Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo, Buenos Aires, Topía Editorial, 2015.

-PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, México, Editorial CIESAS, 2000.

-PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930", *La Cultura, 1808-2014*, Tomo IV. México, FCE-Colmex, 2015.

-PETRAS, James y VELTMEYER, Henry, La Globalización Desenmascarada, México, Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa, 2003.

-PIGNATARO, Jorge, *El teatro independiente uruguayo*, Montevideo, Editorial Arca, 1968.

-RADACOVICH, Rosario, *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas,* LICCOM-UdelaR, Montevideo, 2011.

-RAMA, Germán, La democracia en Uruguay, Buenos Aires, Cuadernos del Rial, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.

-RAMOS SMITH, Maya, *El actor en el siglo XVIII, entre e Coliseo nuevo y el Teatro Principal*, México, Escenología ediciones, 2013.

-RAMOS SMITH, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México, INBA, 2010.

-RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

-REY ORTÍZ, John Jairo, *El uribismo, un fenómeno político de cuatro dimensiones,* Trabajo de grado para obtener el título de Magíster en Estudios Políticos e Internacionales, Colombia, Universidad Colegio Mayor de nuestra Señora del Rosario, 2015.

-RICO, Álvaro, "Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado: la dictadura y el dictador", En C. Demasi, A. Marchesi, V. Markarian, A. Rico y J. Yaffé, La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985, Montevideo, EBO, 2013.

-ROLLAND, Romain, *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Argentina, Editorial Quetzal, 1953.

-RUBIO, Miguel, "Persistencia de la memoria", Óscar Cornago (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

-RUBIO, Miguel, *Raíces y semillas. Maestros y Caminos del teatro en América Latina*, Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

-SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* España, Alianza Editorial, 1988.

-SALDARRIAGA, Rodrigo, *Tercer Timbre*, Colombia, Ediciones de Camerino, 2013.

-SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín, "La Sociedad de Naciones y la guerra civil española: entre la no intervención europea y la neutralidad continental americana", en HERRERA L, Fabián y WEHRLI, Yannick (coords.), *América Latina y el internacionalismo ginebrino de entreguerras: Implicaciones y resonancias*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Acervo Histórico Diplomático, 2019.

-SANCHÉZ DE SOUSA, Ana, *El oprimido sobre las tablas o la (r)evolución de la creación colectiva en Colombia y Brasi*l. Tesis doctoral del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, España, 2016.

-SANTANA, Analola, *Teatro y Cultura de Masas. Encuentros y debates*, México, Escenología, A.C., 2010.

-SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1991.

-SOBERÓN, Santiago, “Treinta años de Yuyachkani”, Óscar Cornago (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

-STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural,* España, Editorial Debate, 2001.

-THURN HANS, Peter, “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización”, en GIMÉNEZ MONTIEL,*Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta, Icocult, 2005, v. I, pp. 165-175

-TORRES, Marcelo, “La Nación v/s la Globalización en América Latina. El caso de Colombia”, Miguel Ángel Urrego Ardila y Javier Torres Parés (Editores*), La Nación en América Latina. De su invención a la globalización neoliberal,* México, IIH-UMSNH, 2006.

-TRASTOY, Beatriz, “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina”, *Historia crítica de la literatura argentina,* Tomo VI, Buenos Aires, Emecé, 2002.

-TRUJILLO Sánchez, Mauricio, *Comuníquese y cúmplase. La revista Teatro y la censura en el teatro colombiano*, Trabajo de grado para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018.

-VALDERRAMA RINCÓN, Diana María, *Caminos en la dramaturgia femenina colombiana*. *Tesis en Artes Escénicas*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Academia Superior de Artes de Bogotá, 2015.

-VÉLEZ UPEGUI, Mauricio, “Sobre la tragedia griega”*, Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Vol. 17, Núm. 33, Universidad de Sevilla, 2015.

-VILLEGAS, Juan, *Historia de teatro y las teatralidades en América Latina. Desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas*, California, Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro 13, 2011.

-VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o Reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

-WILLIAMSON, Edwin, *Historia de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

-ŽIŽEK, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, JAMESON, Fredric y ŽIŽEK, Slavoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo,* Buenos Aires, Paidós, 1998.

Electrónicas:

-BEDOLLA PETROVICH, Roberto Aníbal, “Histrión y Marat Sade”, Entre tachos y batidores, agosto 2011, Recuperado de: http://entretachosybastidores.blogspot.com/2011/08/histrion-y-marat-sade.html

-Centro Nacional de Información Cultural. Ministerio de Cultura Perú https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/221

-*Cubaescena*, portal de artes escénicas cubanas.

-Estímulos Económicos para la Cultura (Perú): https://www.gob.pe/institucion/cultura/campa%C3%B1as/930-estimulos-economicos-para-la-cultura-2020

-Fondos de Incentivo Cultural (Uruguay): https://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy

-Hemispheric Institute of Performance and Politics: https://hemisphericinstitute.org/

-Ministerio de Cultura de Colombia: https://mincultura.gov.co

-Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/

-Página oficial de El Galpón: https://www.teatroelgalpon.org.uy/

-Página oficial de La Candelaria: https://teatrolacandelaria.com/

-Página oficial de Yuyachkani: https://www.yuyachkani.org/

-Página del Odin Teatret: https://odinteatret.dk

-Página de Socio Espectacular: https://socioespectacular.com.uy/

-RÁEZ MENDIOLA, Ernesto, "Breve historia de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú (ENSAD)", *El Consueta,* Recuperado de: http://elconsueta.blogspot.com/p/breve-historia-de-la-escuela-nacional.html

-RIBOTTY, Carlos, "Las Muestras y el movimiento de Teatro Independiente del Perú (1)", *YAWAR*, Recuperado de: http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com/2010/01/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html

-SERRANA G. PUIG (publicación con motivo de la muerte de Blas Braidot) en: https://todo.com.uy/tiempolibre/memorias/teatro/blasbraidot.php

Audiovisuales:

-Apuntes sobre Yuyachkani. Miguel Rubio en conversación con Andalucía y Simón Franco. Colegio de Literatura Dramática y Teatro-Centro Universitario de Teatro, UNAM. Transmitido el 22 de febrero de 2021. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=N0jAeQkna9Q&t=2150s

-Crear en grupo Yuyachkani, Conferencia Magistral: *FITU XXVI*, 22 de febrero de 2019, Ciudad de México, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=iszypiA1T_o&t=5622s

-Historia Galponeras. Parte 3. El exilio y la resistencia 1973-1984, Documental de Tevé Ciudad, 2011, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=IPe9BwqoBTQ

-Historias Galponeras. Parte 4. Posdictadura y cambios generacionales 1985-2011, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=3I0Gj1kPEds&t=1540s

-*1969 El señor puntilla y su criado Matti*, Casa Bertolt Brecht - DAB, 2015, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-8PadxjknnU

-*Patricia Ariza: Una vida polifónica*, Video sobre la trayectoria de Patricia Ariza producido por la Plataforma Confiar, 2019, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pqtiZiJMcgk

-*Le Festival mondial de théâtre de Nancy*, radiofrance, 6 de mayo 2018, produite par Jean-Pierre Thibaudat

-DE MIGUEL, Diego, "Brecht y el Teatro Político", *Escuela de Teatro de La Plata* [en línea], Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=iAaEik-ARM0&t=1600s

-MIRZA, Roger, "Brecht en Uruguay un paradigma avasallante", *(Des)archivo Brecht* [en línea], Recuperado de: http://bertoltbrecht.org.uy/

-MUGUERCIA, Magaly, *Curso de Historia del Teatro Latinoamericano*, CELCIT [en línea], septiembre-noviembre, 2021.

-SAULOY, Mylene, "Colombia el origen de las FARC", documental producido por AMIP y Step by Step Productions, 2008, Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=5gyBIAEFZ3s

Entrevistas:

Al Consejo Directivo de El Galpón (Héctor Guido, Lila García y Dante Alfonso) realizada por Rosanna Cedeño el 24 de julio de 2019, Montevideo, Uruguay.

A la actriz Teresa Ralli realizada por Rosanna Cedeño el 13 de octubre de 2021 en Casa de Yuyachkani, Lima, Perú.

A la secretaria general de MOTIN Perú, Mary Soto realizada por Rosanna Cedeño el 12 de octubre de 2021, Lima, Perú.

ANEXO. Imágenes de los grupos y las salas de El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani

Sala Mercedes,
Inaugurada en 1951,
El Galpón©

Revista editada por El Galpón,
1957, https://bertoltbrecht.org.uy/

Miembros de El Galpón
Frente a la Catedral
Metropolitana de la CDMX.
1976, El Galpón©

Reapertura de la sede en
Av. 18 de julio, 1984,
Montevideo, El Galpón©

Sala César Campodónico
en la actualidad.
Centro Cultural El Galpón,
www.teatroelgalpon.org.uy

Sala Atahualpa Del Cioppo
en la actualidad
Centro Cultural El Galpón
www.treatroelgalpon.org.uy

Guadalupe años sin cuenta, 1975, La Candelaria©

En la raya, obra estrenada en 1993, La Candelaria©

La Ciudad dorada, presentación en el Centro Penitenciario La Picota, Bogotá, 1973, La Candelaria©

Nayra, estrenada en 2004,
La Candelaria©

Fachada de la sala La Candelaria,
www.teatrolacandelaria.com

Interior de la sala La Candelaria,
www.teatrolacandelaria.com

Los músicos ambulantes.
estrenada en 1984, Yuyachkani©

Rosa cuchillo, estrenada en 2002,
Yuyachkani©

Sin título, técnica mixta,
Estrenada en 2004, Yuyachkani©

Discurso de promoción,
estrenada en 2017,
Yuyachkani©

Fachada de Casa Teatro Yuyachkani
2021, foto de Rosanna Cedeño

Interior sala teatral Yuyachkani,
2021, en la imagen Teresa Ralli,
foto de Rosanna Cedeño