

LO ANTROPOLÓGICO EN EL DISCURSO ESCÉNICO LATINOAMERICANO

MAGALY MUGUERCIA*

Investigadora teatral

Directora Revista *Conjunto*, Cuba

Aproximadamente hacia 1986 inicié un intento de adentrarme en el teatro latinoamericano y captar en éste, por encima de su inocultable diversidad, algunas señales de una lógica estética global. En aquel momento me pareció percibir que, en relación con la actividad escénica que se desarrolló en las décadas de los sesenta y los setenta, comenzaba a configurarse una nueva sensibilidad y, en consecuencia, un modo nuevo de encarar las prácticas significantes, de producir el discurso escénico y orientarlo hacia el espectador. Resultaban más *metafóricos* diría yo entonces, los procedimientos de figuración y parecía que la escena, antes conquistada de manera predominante por el propósito didáctico y la apelación política directa propias de la época de auge de la *creación colectiva*, iniciaba ahora un *viaje a la subjetividad*¹. La estética brechtiana, interesada en proponer un nítido *cuadro del mundo* y de las relaciones sociales básicas que lo explican parecía ahora contrastar con una nueva tendencia que ponía en primer plano la óptica subjetiva, personal, interiorizante, que trataba de reivindicar lo existencial y articularlo con lo histórico en un nuevo nivel. Lo observado y meditado desde entonces no ha hecho sino

intensificar esta convicción; con el paso del tiempo se hace más perceptible lo novedoso de la problemática estética y cultural que subyace a estos cambios en la escena latinoamericana. Si realmente existe esa modificación de perspectivas que sugiero, la comprensión de este fenómeno nos remite obligatoriamente a la necesidad de reconocer que en estos últimos años se ha ido configurando una América Latina distinta a la de hace dos o tres décadas.

A las puertas del siglo XXI este continente, a su manera peculiar, aparece traspasado por todas las mutaciones que sufre el mundo contemporáneo: el del boyante capitalismo multinacional con su triunfal proclamación de los mitos del neoliberalismo; y el del derrumbe estrepitoso del antiguo campo socialista.

Esa América Latina, que conserva persistentes rasgos premodernos en un mundo que se declara post-moderno, modifica vertiginosamente su rostro y sufre una honda sacudida espiritual. A estas alturas, por ejemplo, la crisis del pensamiento de izquierda latinoamericano ha dejado de ser una irreverente conjetura para convertirse en un dato real sin conciencia del cual toda reflexión

*Conferencia de Magaly Muguercia en los Eventos Especiales organizado por Celcit en el Festival de Cádiz, oct. 1990.
1Muguercia, Magaly: ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano? *Conjunto* N° 73, julio-septiembre 1987.

sobre la proyección política, social y cultural del mundo latinoamericano quedaría invalidada y reducida a la encubridora repetición de retóricas caducas.

La política se ha desacreditado. Palabras como revolución, progreso, socialismo se pronuncian, en todo caso, con pudor y mala conciencia. En efecto, la política, al menos en sus formas tradicionales, se muestra ineficaz hoy en día en la América Latina para proveer una estrategia y un proyecto de transformación social que resulte confiable. Si el componente utópico de las prácticas sociales progresistas aparece hoy a los ojos de muchos pensadores del *primer mundo* como un viejo rezago de la época en que los hombres tenían aún una historia dentro de la cual pensarse, ¿Cómo puede el teatro latinoamericano —sin caer en la trampa de las simples y nostálgicas regresiones— entroncar de forma auténtica y renovadora con su raigal función movilizadora, con la radicalidad que marcó su poderoso período de insurgencia, enmarcado en los años del triunfo de la revolución cubana? Resulta por esto indispensable abrir los ojos ante los elementos nuevos de lenguaje que ya se hacen visibles con gran fuerza en los procesos de figuración y comunicación escénica en la América Latina. Y, dentro de estos elementos nuevos, distinguir aquéllos que, además de dar cuenta del cambio que se ha operado en la circunstancia social, permitan entrever modos viables de orientar una práctica transformadora y remodelar una ética, aquellos que apuntan hacia la posibilidad, incluso, de un teatro político de nuevo tipo que, con toda evidencia, ha de ser muy diferente a aquellos modelos que respondieron a una situación histórica que ha resultado profundamente modificada por los acontecimientos de los años más recientes. Hacer esto, desde luego, obliga a abandonar posiciones moralizantes mediante las cuales podríamos calificar ideológicamente nuestro objeto desde juicios previos, corriendo el riesgo de no identificar los nuevos sentidos que alientan tras algunas rupturas de lenguaje.

Pudiera parecer excesivamente provocadora mi anterior invocación a la posibilidad de que pueda aparecer un nuevo *teatro político* latinoamericano, a menos que nos instalemos en la comprensión de que, según todo lo anterior, uno de los retos del momento latinoamericano consiste en la necesidad de abordar modos nuevos de pensar y hacer la política. Esta es la tarea de las más sanas corrientes del pensamiento de izquierda latinoamericano hoy en día. Los que tengan el coraje de asumir con su óptica nueva la estrategia de la liberación, saben ya hoy que la primera tarea es ir al rescate del papel de los individuos, de las personas concretas, con sus múltiples demandas materiales y espirituales, pragmáticas y utópicas, en la construcción de ese movimiento liberador; no puede seguir la política de las izquierdas descansando sobre una gruesa capa de abstracciones, sobre una abusiva ideologización que corte el vínculo con lo específico y vivencial y ensordezca el latido de lo humano y personal. La política no puede ser más, para las izquierdas renovadoras, la *movilización*, por una vanguardia, de *masas* solidarias e indiferenciadas, poco conscientes de su intrínseco potencial creador. Un nuevo concepto de política tendría que decidirse a activar todos los resortes del protagonismo popular efectivo que se enmascara tras estructuras políticas tradicionales que, algunas progresistas en su momento, han sido finalmente despojadas de legitimidad por la vida y la experiencia.

En las relaciones de las izquierdas consigo mismas se impone la necesidad de desterrar el gesto autoritario y de comenzar a concebir el poder no como un fin en sí, aislado del camino de descubrimientos —muchas veces empíricos y locales— en el que ese poder debe irse construyendo.

Hago todos estos señalamientos para subrayar que, hoy en día, los movimientos más profundos de la vida social y política, y por ende de la cultura latinoamericana, han de llevar la marca dual de la *desdogmatización* y de la *fidelidad a nosotros mis-*

mos. Hay que abandonar muchos preceptos y hay que encontrar modos nuevos de concebir la noción de **identidad**.

Si volvemos al teatro sin olvidar este complejo panorama y los retos que él implica, nos veremos obligados a reconocer que hoy en día multitud de prácticas y poéticas de excepcional vitalidad, están precisamente dando cuenta del trance crítico que vive la cultura latinoamericana y el pensamiento progresista de este lado del mundo.

Mientras que, en los años sesenta, en el teatro del *primer mundo*, se debilitaban los ecos de la comprometida estética brechtiana, en la América Latina, por el contrario, en estos mismos años tiene lugar la franca y revolucionadora irrupción del teatro de Brecht. Su estética alimenta, con resonancias muy originales, un momento de auge revolucionario y de ofensiva de los movimientos populares en el continente. Esta ruptura renovadora tiene su más clara expresión en el teatro de creación colectiva latinoamericano. Este y Brecht se adentran aún con fuerza en la década de los setenta produciendo cambios sustanciales en las relaciones de la escena latinoamericana con su práctica significativa y con su público. Queda atrás la óptica de clase media predominante en los progresistas teatros independientes de los años treinta a los cincuenta y se coloca en el centro el diálogo con el espectador popular. El empleo de técnicas de investigación de campo y la revisión crítica de la historia confirman el enfoque eminentemente sociológico predominante en la escena latinoamericana de estos años.

¿Qué es lo nuevo y autóctono del brechtianismo latinoamericano? Creo que, sin duda, su poderoso principio democratizador que, trascendiendo el nivel programático, se introduce en los propios procesos creadores mediante conceptos como **grupo** y **dramaturgia colectiva**. En los años sesenta y setenta estas categorías incorporan, a la estética del

compromiso político propia del teatro latinoamericano de aquellos años, apoyos estructurales nuevos y decisivos. No había sido explorada antes con tal grado de concreción la expresión de lo **democrático** en términos operativos y escénicos. El teatro político europeo desde Meyerhold y Piscator había permanecido mucho más fiel a las estructuras verticales de una dramaturgia tradicional. Es el latinoamericano, un modo de asimilación de Brecht sustancialmente renovado desde realidades que, en años de subversión popular, demandan con urgencia la transformación radical de los sujetos del poder a escala continental y, en consecuencia, un discurso escénico que representa tal demanda. Ya sin embargo en los años setenta, cuando el teatro de creación colectiva ha alcanzado su auge, la escena latinoamericana comienza a enfrentar la necesidad de reajuste con una dinámica social que ve alejarse los sueños de una inmediata liberación. Otras corrientes de influencia comienzan entonces a ser asimiladas, también de manera original, por los teatristas latinoamericanos.

En 1988 Juan Carlos Gené, durante un diálogo sostenido en La Habana entre destacados maestros del teatro latinoamericano, afirmaba que estábamos comenzando un ciclo nuevo y que era necesario pensarnos de otra manera, *barajar y dar de nuevo*, sin prejuicios. Gené contrastaba la visión del futuro de los años sesenta y de comienzos de los setenta, marcados, según él, por *cierto izquierdismo*, pero también por *grandes ilusiones*, con el momento actual: "Nuestra realidad de hoy es tan compleja que aquí estamos sentados compatriotas latinoamericanos de algunos países, a quienes lo mejor que les puede ocurrir en este momento es la democracia gris, liberal, formal y absolutamente carente de proyectos "(...)" y tenemos que defender estos procesos democráticos en los que en el fondo no creemos".² Este sería según él uno de los

2 **Diálogo en La Habana**: conversatorio de Atahualpa del Cioppo, Nissim Sharim, Santiago García, Enrique Dacal, José Solé, Juan Carlos Gené, Miguel Rubio, Raquel Carrió y Magaly Muguercía, Conjunto N° 80, julio-septiembre 1989, p. 44 y 46.



"El paso", del Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García (Colombia).

signos de la enorme complejización que se había producido en la realidad latinoamericana. En aquella misma conversación, Enrique Dacal y Fernando Peixoto reconocían la pérdida, en el teatro de sus países, de un sentido de totalidad. Destacaban el fenómeno de fragmentación que, a partir de los procesos de democratización más recientes en el cono sur, habían desmovilizado a los fuertes movimientos teatrales de Argentina y Brasil.

A finales de los años setenta, obras magistrales de la dramaturgia latinoamericana que cerraban la década ya expresaban este sentimiento de inestabilidad y una necesidad de reformularse las experiencias de la militancia en la izquierda con una óptica in-

usual hasta entonces. *Rasga corazón*, del brasileño Oduvaldo Vianna y *El día que me quieras*, de José Ignacio Cabrujas son los dos ejemplos más elocuentes. Más adelante, ya a mediados de los ochenta, en *Arriba corazón*, de Osvaldo Dragún, vuelvo a ponerme de manifiesto esta revisión crítica de la militancia de izquierda y de los ideales revolucionarios. En 1989, la última pieza de Gian Francesco Guarnieri, *Pegando fuego allá afuera*, nos ofrece el testimonio crítico de un artista muy comprometido en las luchas revolucionarias. En ella el importante autor y hombre político pretende "un exorcismo de todos los fantasmas que nos acompañan". Es preciso, dice, "discutir las cosas de otra manera". "La izquierda tiene mil problemas, es una izquierda con ideología de clase media". "Siento nostalgia de aquellos tiempos en que las cosas eran más visibles, más nítidas"³

En aquel diálogo de 1988, Santiago García parecía oponer algunas reservas a la idea de la apertura de un nuevo ciclo en la escena latinoamericana, que otros acentuábamos. Al refutar mi tesis sobre la presencia creciente, en la escena latinoamericana, de lo que entonces llamé el *viaje a la subjetividad*, subrayaba Santiago la vigencia de los patrones estéticos que hegemonizaron otro momento del teatro latinoamericano: "...yo creo que lo que más ha servido al desarrollo de nuestro teatro en la América Latina ha sido voltear los ojos hacia nuestros problemas y hacia nuestra realidad, más que hacia nuestra subjetividad". "Probablemente lo que más ha ayudado en esa manera de ver la vida, es esa manera de ver la historia que propuso Bertolt Brecht"⁴. Sin embargo, en aquel mismo año en que hacía estas aseveraciones, el maestro García estaba enfrascado en la producción de *El paso*, que poco después causaba impacto en los escenarios de América Latina y Europa. Este maduro espectáculo no dejaba lugar a dudas de que nuevos vientos

3. Avelina Luis y Marco Antonio Araujo: Guarnieri exorciza sus fantasmas. Entrevista Conjunto N° 80, julio-septiembre 1989.

4. Diálogo en La Habana, p. 37.

impulsaban la ruta de La Candelaria.

El paso es la resultante de una idea inicial de producir una obra sobre la historia nicaragüense y la figura de Sandino —opción consecuente con lo que hasta entonces había sido el universo temático preferencial del grupo—. Pero el colectivo, al profundizar en sus investigaciones, ya en la etapa de improvisación, se desvía del proyecto inicial. En este discurso escénico, ahora referido nítidamente a la perplejidad y a la incomunicación, al miedo, quedaba brillantemente plasmado un cambio de perspectiva estética y desde luego, ideológica —cuya novedad sorprendió a la crítica. En El paso el trabajo sobre el personaje prevalece sobre la acción; los movimientos interiores, las sutilezas de las relaciones subjetivas pasan a un primer plano y se traducen en una atención privilegiada a la levedad del gesto, al murmullo casi ininteligible, a la tensa atmósfera. Como muy bien ha señalado la crítica Ileana Diéguez⁵ esto no significaba sin embargo una involución hacia el elemental sicologismo naturalista. El subyugante mundo de esta hostería situada en un cruce de caminos, en una geografía y un tiempo indeterminados, nace de un juego entre depuradas técnicas de distanciamiento y una intensa inmersión en lo existencial profundo, casi inasible. Creo que precisamente El paso quedará, con su relativización de lo fabular, de la perspectiva narrativa cohesionante en favor de la sensible incorporación de los *no dichos*, con sus soluciones dramáticas integrales que sobre la escena dan cuenta, en signos concretos, de una espiritualidad consternada por la inseguridad y la violencia, como uno de los más sólidos ejemplos de la reorientación estética que experimenta la escena latinoamericana.

No trato, desde luego, de afirmar, con mecanicismo que resultaría imperdonable, que se ha producido en la escena latinoamericana un reemplazo simple, categórico y absoluto de la influencia de Brecht y de la pers-

pectiva sociológica que tan auténticamente supimos asimilar; pero sería empobrecedor y correríamos el riesgo de estancar la experimentación escénica si no reconocemos y tratamos de sistematizar el sentido de no pocas modificaciones de lenguaje presentes con toda evidencia en nuestros escenarios actuales.

La marca antropológica

Para llevar adelante la pesquisa de esas señales de modificación del discurso escénico latinoamericano que se están produciendo en los años más recientes, hemos optado por remitirnos en este trabajo a uno de los caminos del teatro contemporáneo que, a mi modo de ver, ha tenido y está teniendo una influencia significativa sobre el teatro de nuestro continente. Creo que hoy en día el enfoque sociológico que en décadas pasadas predominó, se está enriqueciendo con una óptica que lo complementa y que coincide con aquella demanda de que hablábamos más arriba: la que lleva hoy al pensamiento de izquierda latinoamericano a prestar mucha mayor atención a lo existencial, vivencial, humano, personal. Se trata del enfoque antropológico con la revalorización que éste lleva implícito de lo humano universal, de la unicidad de la condición humana, de la relación del hombre consigo mismo, de nuevas perspectivas para el abordaje del tema de la identidad. Desde luego que algunas de las conclusiones en las que el enfoque antropológico suele desembocar, pudieran invalidar o perturbar la mirada historizante al absolutizar el carácter incondicionado, supracultural y suprahistórico de la experiencia humana. Esto no niega sin embargo la necesidad de reconocer, en la perspectiva de la antropología en general y de su particular vertiente que se ha venido conformando, la antropología teatral, elementos críticos válidos que reaccionan contra la pérdida de identidad y contra la simplista reducción del hombre a la condición de

⁵ Ver Diéguez, Ileana: El paso de La Candelaria por Cádiz: parábola en el tiempo, Conjunto N° 79, abril-junio 1989.

vehículo pasivo de la fatalidad histórica. Los reduccionismos que convierten la esfera de la actividad espiritual en un mero resonador de los procesos económicos y materiales son propios del sociologismo estético, mientras que los artistas que representan esta nueva orientación de la actividad dramática, erigen una filosofía que proclama el reencuentro con la memoria perdida de la especie, que invoca las fuentes del inconsciente personal y colectivo. Se trata de un retorno a los orígenes que enfatiza la noción de liberación al nivel de la experiencia individual o de las relaciones al interior de células grupales voluntariamente marginadas de los valores que operan en la sociedad competitiva y represora. De alguna manera la inmersión —típica de muchos de estos artistas— en una *cultura exótica*, su afán transcultural, expresa el deseo de escapar a condicionamientos históricos que impedirían su plena expansión al afecto universalista característico de estas posiciones.

Intentemos observar más de cerca cómo, en diferentes niveles de la creación escénica latinoamericana aparecen hoy día rasgos que, en alguna medida, pudieran ser vinculados con esta tendencia antropologizante.

Ludicidad

La ludicidad supone un tipo de comportamiento no utilitario, placentero, que propicia el libre curso de la fantasía y que al mismo tiempo se sujeta a ciertas normas internas (gestos y palabras claves, duración, espacio, etc.) que emanan de sí mismo y no de sistemas exteriores.

El juego puede por un momento ponernos al margen de los patrones cotidianos y afirmar el impulso vital, desplegar con fruición la energía reprimida; el hedonismo, el lujo y la movilidad de nuestra mestiza cultura latinoamericana propicia la incorporación del elemento lúdico a nuestras manifestaciones artísticas y desde luego, a la escena. Ni siquiera en los años de la euforia militante

de los sesenta era fácil que el teatro político *strictu sensu* se asociara de manera ortodoxa a un didactismo seco y racionalista. El baile y la fiesta popular se entremezclaban con el mensaje urgente, era reñido el duelo entre el acto vital y la consigna.

Hoy en día, cuando las ideas más progresistas en nuestro continente buscan humanizar, insuflar vida concreta y tangible a las relaciones personales, sociales y a la misma política, el factor lúdico refuerza su presencia en la escena latinoamericana. El juego se valoriza de manera insistente como un factor escénico liberador que remite a la conciliación del hombre consigo mismo; convoca a la participación y funde en uno a actores y espectadores. Los pone a salvo de un doctrinarismo excesivo, del desvalorizado parloteo ideológico. Les devuelve identidad.

En este sentido resulta muy ilustrativo el testimonio de Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, dos teatreros puertorriqueños, luchadores antimperialistas convictos y confesos, que en fecha reciente reclamaban *otro lenguaje* para el teatro político:

"Yo me niego a ir a otro piquete más, pancarta en mano, a vocear las mismas consignas que sólo nosotros oímos, memorizamos y repetimos como el papagayo. Hay que proponer otro lenguaje. (...) Estamos ante la disyuntiva de (...) manifestarnos políticamente también de un modo establecido, normativo y aburrido que no tiene que ver con nuestras inquietudes en el arte, o de buscar alternativas integradoras de nuestra persona artística y política. (...) Primero el placer (...) el placer de imaginar, de soñar, y concebir algo que todavía no tiene fallas, perfecto en su realidad ideal (...) el de reunirse, jugar, descubrir elementos y situaciones que ni siquiera habíamos soñado, mejores y peores que el ideal, que nos vienen por las manos, por los pies, por todo nuestro cuerpo y el de nuestros compañeros de juego".⁶

Señales de esta ludicidad que reacciona contra lo rígido y preelaborado y promueve

⁶ Márquez, Rosa Luisa y Martorell, Antonio: *Uno, dos, tres...probando* Conjunto N° 77, julio-sept. 1988, p. 27-38

el encuentro del hombre con sus valores esenciales están presentes también en la línea seguida en Cuba por Flora Lauten. Animadora en los años setenta del movimiento del *teatro nuevo*, (la *creación colectiva* cubana), en el que se desarrolló y dio frutos muy originales un teatro de orientación sociológica, en 1980 esta directora imprime un nuevo sesgo a su trabajo escénico: convierte la escenificación de *La emboscada*, típico exponente de una dramaturgia lineal y cerrada, concebida para el debate de una temática ideológico-política, en un experimento de largas consecuencias en el teatro cubano contemporáneo.

Hoy en día son innumerables en el teatro latinoamericano ejemplos donde la escena, valiéndose del elemento lúdico, se apropia de estructuras rituales, despliega la magia y el regalo sensorial, desenmascara mitos, devela valores auténticos y falsos. Puedo recordar asociados con este mundo, *Las postales argentinas*, de Ricardo Bartís, *El clú del claun*, como también magníficos espectáculos callejeros colombianos vistos este año en Bogotá, *El bar de la calle Luna*, también colombiano, los crueles *Juegos de la trastienda*, del cubano Tomás González, la *magia* de los actores de Juan Carlos Gené en el *Memorial del cordero asesinado*, por citar universos estéticos muy diversos, pero en todos los cuales está presente una actitud lúdica que trata de movilizar zonas profundas de nuestra identidad.

El cuerpo comunicante

El acento sobre lo sensorial, biológico y corporal constituye una de las principales y más nítidas influencias de orientación antropológica que se ejercen hoy sobre la escena latinoamericana. Esta nueva comprensión de lo corporal constituye una de las principales formas en que el arte teatral contemporáneo manifiesta su rechazo al alejamiento entre

cultura y vida, a la proliferación de mediaciones ideológicas que acaban por entregar a la percepción un mundo ajeno, en el que los afectos y convicciones aparecen manipulados y el hombre, por lo tanto, lesionado en su identidad, despojado de ella.

Todas las técnicas y teorizaciones que proponen el empleo integral del cuerpo como una unidad bio-síquica inseparable a los efectos de la expresión y la comunicación, expresan la aspiración a impedir la infiltración, en el comportamiento escénico, de respuestas estereotipadas, mecanizadas, y a hacer que sea el propio cuerpo el que *piense*, al margen de lo que dicta la razón a veces falaz, encubridora y engañosamente lineal.

En este sentido el teatro latinoamericano realiza importantes exploraciones que van desde el empleo de la *memoria sensible* en que basa el grupo Yuyachkani el proceso investigativo del actor, hasta la traslación que propone Santiago García de la teoría lingüística del *acto de habla* a una estrategia dramática que asume lo gestual, los signos del cuerpo, como eventos del lenguaje (es decir, de nuevo, un cuerpo, que *habla*, que *piensa*).⁷ La danza-teatro o la danza postmoderna, de tanta fuerza hoy en la América Latina y muy especialmente en Cuba, indaga con originalidad en torno a técnicas que descolonizan el cuerpo (escuchar, sentir los propios huesos, los músculos, la respiración, dejar que sean ellos los que guíen la expresión).

Posiblemente sea el maestro brasileño Antunes Filho quien haya desarrollado de manera más sistemática y original en la América Latina una técnica y una poética que sitúan el *bios* actoral en el centro de la creación escénica. Sus ejercicios sobre el desequilibrio y la mímica no figurativa tratan de *deculturar* —según su propia expresión— el cuerpo del actor, de hacerlo perder sus condicionamientos previos, de despojarlo de la gestualidad cotidiana para permitirle el acceso a zonas más profundas de significación.⁸

7 Ver García, Santiago: *El acto de habla en el teatro*, Conjunto N°77, julio-sept. 1988, p.27-38

8 Ver Loyola, Guillermo: *Un mes con Antunes Filho*, Conjunto N°84, julio-sept. 1990, (en proceso de impresión).

En su espléndido espectáculo *Paraíso zona norte*, el más reciente del grupo Macunaíma, toda la creación actoral está vinculada con un ejercicio que surgió durante el proceso de montaje y que él denomina *la burbuja*: se trata de una relación del actor con su cuerpo y con el espacio que comunica una transparente imagen de flotación, de atracción-rechazo, de descentramiento y búsqueda de un eje. Esa elaboración técnica corporal lograda mediante las sucesivas apropiaciones por el actor de las diversas resonancias de un mismo texto dramático, está sustentada por una pauta conceptual que nos remite a un modo diferente de plantearse el problema de la identidad: este cuerpo precariamente equilibrado nos sugiere una huidiza *brasilidad* que no descansa en las tipificaciones manidas de la actitud folklórica —que tanto desprecia Antúnes— sino en la visionaria representación del forcejeo perenne a que se ve sometida una cultura como la brasileña, atrapada entre su irreductible aliento de universalidad y el sofocante provincianismo, entre la modernidad y el atraso, entre lo gigantesco y sublime y la pequeñez, la vulnerabilidad, lo mezquino y aparenial.

Vitalismo-vivencialidad

En una zona de la actual escena latinoamericana es fuerte la tendencia a hacer prevalecer, en el proceso de conformación de la imagen dramática, el acto vivo y entrañable por sobre la interpretación sistematizada, intelectualizada de la realidad. Este que podríamos llamar *vitalismo* escénico tiene evidente conexión con las trazas de signo antropológico que estamos intentando caracterizar. Aquí está la reacción del artista que, huyendo de las múltiples adulteraciones que se gestan en el seno del mundo civilizado, anhela sumergirse en la naturaleza, en lo puro y virgen, *tocar* la vida. Las plataformas teóricas que dan cuenta en mayor o menor medida de ese vitalismo no escasean. A veces están fuertemente asociadas a un sentimiento anarquizante y *libertario* (así he oído empleado este término en Colombia, donde los teatreros que continúan fieles a la razón hablan con ironía de la casta poco confiable de los *libertarios*). Tal sentimiento de rechazo de los principios represivos que imperan en la realidad y la exaltación de una vitalidad indomeñable e incontaminada se traduce en la

"El Clú del Clan", dirección de Juan Carlos Gené (Argentina).



práctica de algunos artistas de manera visceral y sincera; en otros no va más allá de una mimética pose. Pero en cualquier caso estamos ante una reacción cultural genuina que habla de una crisis de valores, del llamado *desencanto de las ideologías*. En artistas tan genuinos como la brasileña Denise Stoklos surge claramente esta sensibilidad: recientemente la artista declaraba: "Quiero transformar la fantasía de la composición teatral con la presencia viva del actor. (...) Decreto con rabia el fin del exceso, de la pirotecnia

mental, quiero sinceridad (...) Escribo, llorando, que prefiero hacer, no ver, (...) Quiero hacer lo que no estaba entre los ingredientes de la bomba, lo que el primer mundo no poseía. Quiero la energía que no figura en el elemento atómico, quiero el fuego tensionado de mi tierra. Lo quiero compuesto por la angustia de Graciliano, por la inventiva de Güimaraes Rosa, por el espíritu de la Bossa Nova y por el ardor de los bahianos cuando se inician. Quiero el no saber y no la respuesta adecuada, con olor a aprobación cultural. (s.m.), quiero el resultado de las investigaciones sobre la soledad asumida, no el alboroto de fiesta. Quiero la síntesis, el resumen. Quiero la simplicidad de la fuerza generadora". Este es el teatro que hoy, en su plenitud, preconiza Denise Stoklos; lo llama *teatro esencial*⁹.

El joven y talentoso colombiano Samuel Vásquez, director de *Técnica mixta*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, y muy recientemente de *El bar de la calle Luna*, lidera desde hace siete años el Taller de Artes de "la ciudad más peligrosa del planeta": Medellín. Su valiosa práctica escénica aparece acompañada de profusas declaraciones programáticas, hijas inocultables de un vitalismo que en el aspecto teórico, resulta virulento: "...la naturaleza externa, *lo otro más puro*, está, no para ser conquistada, violada y dominada por un ejercicio despótico del principio de la realidad, sino para ser vivida y transformada. Es por esto que el principio de la realidad no debe prevalecer sobre el principio del placer. Se trata, entonces, de establecer una ecología teatral donde la vida sea lo importante. "El actor engendra el Tiempo; lo engendra *viviendo* el espacio escénico. *El bar de la calle Luna*, de Samuel Vásquez, trasciende cierta absolutización de las nociones de libertad y universalidad que este director gusta desplegar en sus pronunciamientos conceptuales, para erigirse en un convincente experimento de recontextualización de la función comunicativa de la es-

cena. Los que al filo de la madrugada penetran en aquel bar real de la peligrosa Colombia se ven confrontados con un fino ejercicio dramático en virtud del cual el espectador pasa a ser actor de una densa relación en la que erotismo, sensualidad y poesía aparecen conectados con una aguda interrogante en torno a la incomunicación, las trampas morales y el ominoso ambiente de violencia al que nadie que entre en contacto con la actual realidad colombiana puede sustraerse.

Al margen de la fundamentación filosófica que adoptan, una y otra vez entraremos en propuestas dramáticas realizadas desde perspectivas teóricas diversas pero similares reclamos de vida, de vivencia, en el tejido dramático.

El espectáculo cubano *La cuarta pared*, que centró las mayores polémicas de público y crítica en 1988, partía de este mismo principio de desnudamiento de la conducta, de penetración de los resortes escondidos tras la conciencia y capturaba al espectador por la agresiva sinceridad, por el grado de sacrificio al que se exponían aquellos jóvenes oficiantes.

Pero no se trata, en ninguno de los casos hasta aquí enumerados, de un procedimiento psicológico naturalista, pues en todos ellos lo fundamental consiste en que el actor se ve obligado a romper con el principio de la representación verosímil y acercarse mediante técnicas distanciadoras o desestructurantes a la expresión simbólica, universalizadora, donde lo vivencial se torna trascendente.

Fragmentación, descentramiento

Una escena que se plantea en tales términos de riesgo y ruptura el concepto de la actuación y que consecuentemente subvierte con osadía su relación con el público, necesariamente tendrá que introducir modificaciones sustanciales en el plano narrativo y dramático. Tales cambios reclaman, en primer lugar, una trasgresión de la estruc-

⁹ Stoklos, Denise: *Ir a ti*, Conjunto N° 81, octubre-diciembre 1989, p. 69, 70 y 71.

tura fabular tradicional (centrada en un conflicto, lineal, *cerrada*). El trabajo del actor, entendido como una violentación de lo evidente y comúnmente aceptado, se convierte en el polo de una aguda tensión, en el otro extremo de la cual actúa el principio ordenador que tiende a establecer el nexo entre las acciones y a preservar la coherencia compositiva, expresiva, conceptual. Sobre los personajes de Ulf, la obra más reciente de Juan Carlos Gené, dice el propio autor: "No es fácil determinar si son sus mentes las que deliran o es la realidad, más desfasada, cruelmente enloquecida y agravante que los fantasmas que pueblan sus memorias desarticuladas."¹⁰

En este texto, de alta precisión y belleza, todos los pormenores del discurso parecen de principio a fin atravesados por una interrogante angustiosa: ¿cómo fijar los contornos de la identidad y la verdad reales? De ahí que el tratamiento compositivo se aleje, como el propio autor destaca, de la lógica lineal, realice disgresiones en el espacio y en el tiempo y recorra los mismos caminos que esas *memorias desarticuladas*.

En relación con *Encuentro de zorros*, del grupo Yuyachkani, Miguel Rubio ha declarado: "Nosotros no buscamos una lectura sociológica o documental de la obra, por eso nos planteamos una narración deliberadamente de pesadilla, para evitar los límites del realismo didáctico".¹¹

Narración de pesadilla, memorias desarticuladas... La realidad —y las conciencias— se han descolocado y problematizado en medida tal que las diversas instancias de constitución de las imágenes dramáticas por fuerza aparecen desagregadas, móviles, ambivalentes. Es por eso que en el nivel narrativo, no es difícil comprobar cómo el teatro latinoamericano actual con mucha frecuencia se acoge a esta fragmentación de la fábula y, más aún, de la dramaturgia. Surge tal deses-

tructuración no de una simple voluntad de estilo, sino de un acto de la sensibilidad incontenible, prácticamente reflejo, que responde a las arremetidas de una realidad descentrada y caótica.

Ocurre, en una palabra, que, como nunca, hoy los procedimientos de la estricta lógica racional resultan insuficientes para regentear el discurso escénico latinoamericano; prolifera no sólo la fragmentación de la fábula sino de todo el armazón dramático; ese delicado tejido escénico de planos significantes diversos, tiende ahora a poner en evidencia no lo coincidente, sino más bien lo divergente y contrapuntístico; múltiples lenguajes escénicos corren de manera simultánea en diferentes direcciones acentuando el valor del eje sincrónico. La escena aspira a la apertura, a la polisemia, a la ambigüedad.

Sería de interés en este punto volver al grupo Yuyachkani. Nos remitimos a él como una especie de modelo porque creo que en su desarrollo, por lo orgánico y coherente, se hacen perfectamente visibles muchos rasgos que son generalizables a una parte significativa de la escena latinoamericana.

A lo largo de su trayectoria se percibe con claridad en los trabajos del colectivo peruano la pérdida de linealidad y la creciente complejización de su dramaturgia. Desde sus orígenes, Yuyachkani ha relacionado sus experimentaciones escénicas con el estudio de los mitos y los códigos de comunicación emanados del complicado sustrato cultural peruano. Ha transitado desde el descubrimiento e incorporación de las raíces andinas al texto escénico, hasta la indagación actual en torno a los nuevos mitos y códigos de carácter mestizo-urbano que la desbordada migración hacia Lima ha hecho surgir en el lapso de muy breves años.¹² En las complejas y fracturadas soluciones dramáticas de sus espectáculos más recientes, en una suerte de

10 Citado por Rodríguez Neyra, José en *Entre actos*, Conjunto, N.º 79, abril-junio 1989, p. 106

11 Citado por Salazar del Alcázar, Hugo en *Encuentro de zorros de Yuyachkani: no uno sino varios encuentros*, Conjunto, N.º 81, octubre-diciembre 1989, p. 28.

12 *Ibid* p. 27

eclecticismo estilístico que allí es posible reconocer, aparecen refractados, incorporados desde la médula misma, los muchos e intrincados conflictos de la sociedad peruana: de una parte, el imperio de una violencia traumática de signos múltiples, en la que se confunden las razones del conservadurismo político y las del mesianismo populista de la ultraizquierda sin que las alternativas progresistas más maduras logren tomar cuerpo; de la otra, la ardua gestación de un proceso de identificación nacional que, imbricado en este casi indiscernible rejuego de tendencias, lucha por cristalizar y producir una síntesis capaz de contener la abigarrada realidad multicultural de este país.

La densidad de la problemática cognoscitiva, ideológica y espiritual que han debido enfrentar ha impuesto al discurso escénico de Yuyachkani una visible tensión que yo definiría como una lucha entre la necesidad de esclarecimiento conceptual por un lado y, por otro, la fuerte intuición —atrapada en el tejido de sus imágenes dramáticas— de que estos esclarecimientos no pueden resolverse en la univocidad. En sus espectáculos más recientes se ha acentuado la contradicción entre el nivel narrativo —en el que la fábula trata de garantizar una totalidad conceptual— y un texto escénico que les brota naturalmente fracturado, ecléctico, plurilingüe y desborda los marcos de un relato excesivamente encauzador del discurso.

Podría decirse que en *Encuentro de zorros*, creado en 1986, esta tensión se mantenía en un equilibrio. Su último espectáculo, *Contra el viento*, estrenado en 1989, está más inmerso aún que el anterior en los trastornadores procesos de conciencia que afectan, entre otras cosas, la formulación de un proyecto liberador viable en el Perú. El espectáculo se percibe como un texto escénico inarmónico, de una inquietante hibridez. La escena se puebla de la autonomía casi caótica de



"Las perlas de tu boca", dirección: Flora Lauten (Cuba).

múltiples sistemas escénicos —gesto, voz, ritmo, decorado, luz, sonido, verbo—; al mismo tiempo, una minuciosa pauta narrativa lucha, *contra el viento*, por imponer su linealidad ordenadora. Es posible que en este momento el riguroso grupo peruano se encamine hacia la solución de este desequilibrio creciente y entre en una etapa sintetizadora dentro de su trayectoria creadora. Por eso no me parece casual en modo alguno el impacto y la sensación de madurez que transmitió al público el esbozo titulado *No me toquen ese vals*, ejercicio para dos actores realizado en 1990, del que podría desprenderse un futuro espectáculo; de pronto percibimos aquí una nueva relación con la fábula que, ahora totalmente descentrada, parece ser el único vehículo posible para acoger las virtuosas exploraciones

de la actriz Teresa Rally en un universo ambiguo de afectos muy contradictorios. Sólo el tratamiento aleatorio del plano narrativo era capaz de transmitir la mezcla de cansancio e infatigable disponibilidad que consumen a la actriz, su impulso autodestructivo y su tenaz entidad.

La marca postmoderna

Llegados a este punto, deseo enfatizar que no son estos rasgos vinculados con una *sensibilidad antropológica* teatral el único factor de influencia ni la única manera en que se canaliza la necesidad interna de la escena latinoamericana de modificar su lenguaje, de avanzar hacia una armonización de sus preocupaciones sociales y ciudadanas con un enfoque capaz de profundizar en el nivel ontológico, existencial, cada vez imprescindible para poder hacer frente a una humanidad que sufre la estremecedora crisis de valores que acompaña el cierre del siglo XX.

Me parece, por ejemplo, imprescindible el examen de un paradigma como el de la postmodernidad y los modos posibles en que el teatro latinoamericano la asume para intentar avanzar en la caracterización del sentido de las modificaciones que actualmente se producen en el discurso escénico de este continente.

Aunque no sea el objetivo central de estas notas, vale la pena detenerse un instante en las posibles conexiones existentes entre lo que se ha dado en llamar la *marca antropológica* y las huellas de la tan discutida noción de postmodernidad. No son pocos los puntos comunes en torno a los cuales una y otra sensibilidad estructuran su basamento filosófico y sus respectivas definiciones estéticas, a veces divergentes, a veces cercanas y curiosamente intercambiables.

Tanto la escena que recoge la influencia antropológica como la escena postmoderna organizan sus respuestas centrales en torno al problema de la comprensión de lo histórico,

aparecen fuertemente atraídas por el tema de la relación entre el arte y la vida, reaccionan a la carga adulterante inherente a las representaciones esculturales del mundo. Antropologismo y postmodernidad abordan como problema central desde sus definiciones ideológicas estéticas peculiares la relación del arte con la tradición y el pasado, con la memoria colectiva, aportan visiones sobre el tratamiento del saber y el lenguaje popular, insisten en las limitaciones de la lógica racional, en la relativización de nociones como totalidad, coherencia. La cuestión de la identidad y la orientación utópicas son sometidas a intenso debate por la práctica de estos dos paradigmas de la cultura del arte contemporáneo.

El síndrome de la fragmentación y el descentramiento que acabamos de ver, por ejemplo, no es, con mucho, patrimonio exclusivo de una escena influida por la perspectiva antropológica. También la escena y en general el arte postmoderno se plantean como un problema central el tema de la globalidad y la coherencia de la obra de arte y proponen alternativas que tienden a relativizar o disolver el sentido de totalidad. La voluntad desestructurante postmoderna es un gesto cultural que impregna experiencias de muy diverso rango. Vale la pena, sin embargo, subrayar una diferencia que me parece importante. Si la correlacionamos con el paradigma postmoderno tal y como este suele manifestarse en los escenarios del *primer mundo*, podríamos afirmar que la escena de vocación antropológica es *moderna* en tanto conserva un principio de radicalidad y de polémica:¹³ el teatro antropológico mantiene el reclamo de la trascendencia, la fuerte presencia de un horizonte utópico. La escena postmoderna, al menos en sus más ortodoxas manifestaciones procedentes de los países altamente desarrollados, parece proclamar la *derrota del pensamiento*; ya no necesita de radicalidad y parecería no aspirar a la trascendencia. Mientras el discurso antropológico no renuncia al develamiento de un

¹³ Ver Pavis, Patrice: ¿Hacia una puesta en escena postmoderna?, Tablas, N.º 2, abril-junio 1989, p. 10-16.

sentido, que se desea encontrar en las profundidades del comportamiento humano, a veces presumiendo que este puede aparecer allí puro y absoluto, incondicionado, la postmodernidad, por su parte, ostenta su indiferencia en relación con la posibilidad de aprehender algún sentido; prefiere jugar hasta el infinito con la polisemia y la ambigüedad de los signos; proclama una especie de neutralidad ante la pretensión de instituir significaciones y parece más bien absorta en la propia operación significativa; se confiesa más atenta a la *escritura* que a la realidad misma.

A esta especie de neutralidad postmoderna subyace una pérdida o disminución de la orientación utópica, una suerte de renuncia o cautela extrema ante la trascendencia, lo que se convierte incluso en ocasiones en un juego deliberado con la intrascendencia que aparece bajo la forma de una provocadora exaltación de la banalidad. Insisto en que hablo, desde luego, de manifestaciones *puras* de postmodernidad, las generadas en los países que mejor representan el capitalismo *postindustrial*. Precisamente la cuestión radicaría en cómo un contexto cultural como el latinoamericano, capaz de aunar precapitalismo y transnacionales, atraso y supertecnologización, complacencia neo-liberal y utopismo, *mundialidad* e impostergables reivindicaciones nacionales, se apodera de este paradigma y lo reformula llegando incluso a invertirle algunos de los signos que parecerían definitorios. ¿Es posible una obra de arte política y a la vez postmoderna? Ese arte, que en Europa y Estados Unidos parece planear por encima de semejantes devaluadas nociones como política, historia, progreso, puede, sin perder muchos rasgos que permitirían seguir tipificándolo como postmoderno, dar a luz, de este lado del Atlántico, inconfundibles obras de arte político... post-

moderno. Esta idea de un arte político postmoderno que el norteamericano Fredric Jameson se planteaba en 1986 como una osada expectativa¹⁴ lo podemos encontrar hoy sin mayores dificultades si, por ejemplo, abrimos un número reciente de la revista *Conjunto* y leemos la obra *Democracia en el bar*, del uruguayo Leo Maslíah, notable compositor y narrador además de dramaturgo,¹⁵ o si nos paseamos por las salas habaneras donde exponen sus obras los muy talentosos –y polémicos– artistas plásticos cubanos de la más reciente promoción. La danza teatro en Cuba es peleadora, comprometida y... postmoderna. Arte político-postmoderno... ¡de eso es también es capaz la imprevisible cultura latinoamericana!

La presencia en el discurso escénico latinoamericano de rasgos relacionados con una dramaticidad de orientación antropológica constituye pues un ángulo necesario, pero no el único, desde el cual conviene examinar la cuestión de la renovación de los lenguajes en la escena latinoamericana. Por este y por muchos otros caminos que esperan por el estudio, será posible ir encontrando un sentido, una lógica a las modificaciones que están teniendo lugar en nuestra práctica escénica.

Creo, en conclusión, que ya en el momento presente es necesario reconocer:

- que la escena latinoamericana está hoy inmersa en una coyuntura de cambio en sus perspectivas estéticas e ideológicas dominantes.

- que esta transformación, que afecta al conjunto de la escena latinoamericana, está relacionada con una revisión o reformulación –a veces un franco abandono– del enfoque eminentemente sociológico que caracterizó a una amplia zona de la escena latinoamericana. •

14 Ver Fredric, Jameson: El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío, revista Casa Nº 155-156, marzo-junio 1986, p. 173.

15 Conjunto Nº 82, enero-marzo 1990.