

La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo de “sistema teatral nacional”¹

Gustavo Remedi

Una de las dificultades que encontramos quienes estudiamos y enseñamos acerca del teatro en América Latina es la de estar siempre alerta respecto a la relación entre lo que entendemos por “teatro,” por “América Latina,” por el “estudio” del teatro, la formalización e institucionalización del discurso crítico y pedagógico (en escuelas y talleres, cursos universitarios, publicaciones, etc.), las imposiciones ajenas a nuestro tema de estudio derivadas de la historia y la diferente institucionalización de dichos discursos en diversas culturas nacionales, así como las ideas y el conocimiento que producimos y difundimos como resultado de toda esta labor. Esto seguramente no sorprende, o no debería sorprender, a nadie: sabemos que el estudio del teatro además de ser una actividad intelectual individual es *una práctica social* que tiene lugar en una sociedad y una cultura determinadas en el marco de un conjunto de instituciones y discursos culturales circulantes que lo enmarcan y atraviesan, y que lo que estudiamos es, sobre todo, un *efecto* de esa práctica social, de una cultura nacional, de determinadas instituciones y subculturas nacionales. De todos modos, aun siendo plenamente conscientes de estas *relaciones y determinaciones* así como de las consecuentes distorsiones, puntos ciegos y malentendidos a que dan lugar, igualmente solemos, por razones de hábito o comodidad, dejar un poco de lado estas cuestiones de base en detrimento de un tratamiento más consecuente de nuestra labor crítica y docente. Particularmente problemático, y hasta cierto punto dañino, es el modo en que una noción demasiado reducida, arcaica y estática de *sistemas teatrales nacionales* funcionó, y sigue funcionando, como anclaje de la noción de teatro latinoamericano, de su estudio y de su divulgación.

Es precisamente esta noción de sistema teatral nacional, cuya utilidad no persigo cuestionar, lo que propongo poner al centro de la siguiente reflexión, a fin de formular, eso sí, una noción más amplia, inclusiva y dinámica que sea realmente capaz de acoger al teatro latinoamericano contemporáneo en toda su extensión y complejidad. De esto, a su vez, va a depender “lo que estudiamos” cuando estudiamos “el teatro de América Latina,” y porqué es necesario empezar a pensar el teatro de otra manera y a estudiar, y enseñar, otras cosas. A fin de llegar a tal reformulación intentaré establecer las distintas corrientes o vetas que a mi juicio alimentaban y constituían un sistema teatral nacional tradicional, dentro del cual el teatro “moderno” o “culto” era apenas una de sus expresiones, así como las diferentes vetas o espacios que conforman el sistema teatral nacional contemporáneo. A tales efectos será preciso no sólo pensar en el teatro sino en la historia del “discurso acerca del teatro” (su historia, sus etapas, sus espacios, sus premisas, sus objetivos, etc.).

Desde el punto de vista argumental, tanto para ofrecerla a modo de ilustración y “textura” como a modo de evidencia y base de esta proposición, utilizaré una casuística proveniente principalmente de la experiencia uruguaya, que es la que conozco más a fondo, y que el lector encontrará en el texto paralelo de las notas, sin por ello renunciar a una cierta validez generalizable al teatro latinoamericano en su conjunto de las hipótesis, argumentos y modelos aquí propuestos.

I . El estudio del teatro

Lo primero que es preciso apuntar es que este ensayo o reflexión no surge caprichosamente ni en el vacío sino que es una reacción y una respuesta al estado de la crítica teatral actual, de la que también participó, institucionalizada en forma de páginas culturales en revistas, suplementos y semanarios,² en investigaciones y publicaciones en revistas especializadas,³ en congresos, encuentros y conferencias, en centros educativos.

En efecto, cuando uno asiste a tales congresos, o revisa programas de cursos, u hojea las diversas publicaciones especializadas uno fácilmente puede constatar que la institución de la crítica teatral suele dedicarse y privilegiar de manera desmesurada el estudio de un conjunto bastante reducido y repetido de obras, autores, grupos de teatro⁴ consideradas aceptables y cultas en determinado momento y lugar, usualmente presentadas, recogidas y celebradas en antologías, muestras y festivales de teatro,⁵ en detrimento del conjunto –bastante más vasto, complejo y rico– de los diferentes “sistemas

teatrales nacionales.”⁶ Entre algunas excepciones a lo que es habitual, que son más bien escasas e infrecuentes, podemos mencionar los trabajos de Isabel Martín,⁷ Pedro Torres Godoy,⁸ Ileana Azor,⁹ Silvia Pellarolo y Lola Proaño,¹⁰ Alicia del Campo,¹¹ Javier Sanjinés,¹² Hernán Vidal,¹³ Diana Taylor,¹⁴ Marina Pianca,¹⁵ Donald Frischmann,¹⁶ Randy Martín,¹⁷ Judith Weiss et al,¹⁸ Gustavo Geirola,¹⁹ entre otros.

En sus repasos recientes de la escena teatral rioplatense, Roger Mirza²⁰ y Osvaldo Pellettieri,²¹ por su parte, han reconocido la existencia de “otros teatros,” de “teatros emergentes” y hasta de teatros por fuera del “teatro de las clases medias” (Mirza 1998a; Pellettieri 2002). Tanto Mirza como Pellettieri, sin embargo, básicamente se limitan a validar determinadas propuestas experimentales y vanguardistas puntuales sin necesariamente cuestionar su conceptualización básica de sus respectivos “sistemas teatrales nacionales,” los cuales – experimento más, experimento menos – siguen reduciéndose a un teatro moderno o culto de clase media sin mayores novedades y sobresaltos.

Lo segundo que me interesa señalar es que el diálogo entre artistas, investigadores, críticos, docentes y activistas (uno de los objetivos expresos del reciente Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política; ver Nota 1) lo mismo que el necesario diálogo *entre los distintos sectores sociales y subculturas que conforman nuestras culturas nacionales* difícilmente se pueda concretar si el estudio del teatro se limita, de antemano, a definir como teatro y a atender solamente las intervenciones y propuestas teatrales que provienen de los espacios sociales y culturales de las clases medias cultas, de las salas del Centro,²² organizadas sobre la base de códigos “aceptables” y en consecuencia autorizados por la institución teatral. La posibilidad de cualquier diálogo presupone un reconocimiento del otro y de *los espacios del otro* – de la diversidad social – así como de los aportes y *las distintas formas* que esos otros escogen para expresarse y representarse, y que en el caso específico del teatro se traduce en formas de representación que “la gente del teatro” suele descalificar y desestimar como tales; formas y aportes a la sociedad, la cultura y la historia del teatro que, por otra parte, no nos dejan de entusiasmar y maravillar a quienes escogemos dejar de lado los prejuicios y las definiciones, optamos por mirar más allá de las Salas del Centro, las Revistas de Especialistas y los Festivales de Teatro, y descubrimos una *escena teatral* – una cultura latinoamericana – insospechada, desbordante en su creatividad, en su fuerza, y en su importancia y significado tanto para las personas que toman parte de ellas (muchas veces las grandes

mayorías), como para las sociedades y culturas en cuestión. Ni en las actuales circunstancias, ni en ningún escenario posible, nuestras sociedades pueden darse el lujo de prescindir, ignorar y de dejar de lado sus diferentes experiencias y aportes culturales, y más concretamente, sus distintas teatralizaciones y teatralidades.

Un punto de partida posible para intentar corregir esta situación es comenzar por esbozar una historia de esta práctica social que es el estudio del teatro. (Nótese que no me refiero a hacer teatro sino a estudiar el teatro, o variantes subsumidas o emparentadas de lo anterior, como reflexionar acerca del teatro, documentar, comentar, analizar, discutir, enseñar.). Dicha historia pone de manifiesto *etapas* del estudio del teatro de América Latina, así como procesos *localizados* paralelos según estemos hablando de un país de América Latina, de Estados Unidos. Es decir, hay diferentes historias del estudio del teatro que pueden hablarse entre sí sin por ello disolverse o fundirse en una historia del teatro localizada en ningún lugar.

En el caso de América Latina, la reflexión y el estudio de los teatros “nacionales” (por lo general se suelen estudiar las manifestaciones teatrales divididas y organizadas por nación, o bien en “el contexto” de los procesos de cada nación, aún cuando se hagan referencias a movimientos estéticos y períodos históricos determinados) emergen como un espacio social y cultural relacionado a los proyectos políticos y culturales del siglo XIX. Los objetivos y los criterios para el estudio del teatro en el siglo XIX, por tanto, provinieron, primero, de los proyectos de construcción de los Estados nacionales y las respectivas “culturas nacionales,” y más tarde, de los discursos de modernización y crítica social de esas mismas culturas nacionales.

Lo que al principio se presentó bajo la forma de reflexión y comentario periodístico, ensayo o tema de oratoria en los distintos foros donde se reunían los artistas, los intelectuales y los políticos, en una segunda instancia adoptó un carácter más metódico, especializado y sistémico, materia de expertos y entendidos: los críticos y estudiosos del teatro. Los espacios ocupados y asignados a los expertos del teatro eran de diverso tipo: espacios en las páginas culturales de diarios y revistas, charlas y foros, programas culturales en la radio y más tarde, en la televisión.

En una tercera etapa el estudio del teatro pasó a ser una de las tantas actividades organizadas dentro de la educación formal, principalmente, la universitaria. Es en esta etapa donde hay que ir a buscar las raíces de la creación y desarrollo de cursos, profesores y carreras de teatro, de la

organización de investigaciones y equipos de investigadores, de conferencias y simposios, de monografías y revistas enteras dedicadas al teatro.

Así, con el crecimiento de la cultura urbana, la clase media y la centralidad (entiéndase, la hegemonía cultural y simbólica) de ésta, en muchas de las sociedades latinoamericanas más modernas, el teatro (es decir, *hacer teatro, ir al teatro, leer sobre el teatro*) adquirió una creciente visibilidad, centralidad y representatividad dentro de la cultura de la clase media. La centralidad del teatro se debía, en parte, a que la cultura de clase media reconocía al teatro como una vía de desarrollo personal y como una forma de obtención de un cierto capital simbólico – necesario para el ascenso social y político – en la medida que el teatro permitía la adquisición de terminados conocimientos, discursos culturales y equipamientos (sicológicos, estéticos, emocionales), era una forma de participar en la cosa pública y en la vida ciudadana, y favorecía una serie de relaciones sociales y privilegios resultantes de tal participación. La representatividad del teatro, por su parte, permitió tomar al teatro como un símbolo o metáfora de la cultura nacional en general, es decir, como una estrategia o recurso de análisis, problematización y crítica de las culturas nacionales modernas – del sujeto nacional moderno – tanto por parte de los proyectos conservadores como de los proyectos reformistas o revolucionarios vernáculos.

Puesto que una sola obra de teatro difícilmente podía captar la totalidad cultural nacional, eventualmente se necesitó tomar en cuenta un *corpus* mayor de obras de teatro y destilar un *canon* o conjunto selecto de obras “representativas de la cultura nacional.” Más allá de la intención de captar una totalidad (heterogeneidad) socio-cultural, sin embargo, los cánones de los teatros nacionales suelen apenas expresar una parte de la cultura nacional: la parte educada y letrada de la sociedad (propietarios del gusto, del valor estético y político), la cultura de la clase media, sus adeptos y emuladores, pero naturalmente, no la totalidad de la cultura nacional.

En un principio, por tanto, el estudio del teatro fue una práctica social anclada en la cultura de las clases medias urbanas y se limitó a estudiar el teatro de las clases medias como una forma de llevar adelante un proyecto de construcción nacional y de modernización mediante la educación y la exposición del público – la ciudadanía – a la alta cultura (como si fuera innecesario que los distintos sectores sociales se familiarizaran con la cultura y las expresiones de los otros sectores).

Llegado a este punto quizás convenga regresar al título de este ensayo. En efecto, este tipo de *teatro de clase media* constituyó, en gran medida, la

base de la construcción académica del “teatro nacional” así como del “teatro latinoamericano” en tanto agregado de muchos teatros nacionales. La reconfiguración tanto real como conceptual de los sistemas teatrales nacionales nos desafía, sin embargo, a una reformulación de lo que entendemos por el teatro latinoamericano.

II . La práctica del teatro

A fines del siglo XIX ya era evidente que la realidad desbordaba el proyecto de modernización, y aun cuando los estudiosos del teatro hubiesen querido limitarse a un solo tipo de teatro, ya era posible distinguir al menos tres grandes vetas o corrientes de “práctica teatral” conformando un sistema teatral tradicional. Por un lado estaban las teatralizaciones con ambiciones primariamente artísticas, culturalistas (de “formación” cultural) y “modernas,” inspiradas y a tono con las corrientes y las vanguardias europeas, y que podríamos llamar el *teatro moderno*, de *vanguardia* o el teatro “culto,” más o menos europeizante o nacionalista, más o menos tradicional o innovador y experimental.

Por otro, ya se había organizado todo un espacio de *teatro comercial* con fines artísticos y culturales sí, pero también como forma de ganarse la vida y que debía necesariamente funcionar como negocio.²³ Dada su naturaleza al menos parcialmente comercial era un tipo de teatro que, inevitablemente, debía hacer una serie de concesiones a diversos datos de la realidad, entre otros: la necesidad de un público masivo, la necesidad de conectar con los temas, los intereses, los códigos y los gustos populares, la necesidad de explorar otros espacios, géneros y formas de representación. Eventualmente, la necesidad de vivir del teatro derivó, en algunos casos, en un interés por ganar dinero haciendo teatro, que ya no era lo mismo, cediendo todavía más terreno a fórmulas de éxito seguro y propuestas más simplistas, livianas, populistas o conservadoras.

Al margen del teatro moderno y el teatro comercial (tanto de corte “nacional” como “universal”) siempre existieron además otros tipos de práctica teatral en la forma de *tradiciones dramáticas populares* entre las que podemos mencionar, a manera de ejemplo, rituales y ceremonias sociales, religiosas y políticas, fiestas y danzas, juegos y deportes de diversa índole, representaciones de carnaval, concursos y competencias.

Considerando la existencia de estos tres tipos de espacios y modalidades de práctica teatral podríamos entonces pensar el teatro del siglo XIX y de buena parte del siglo XX como un *sistema teatral antiguo* constituido

por la corriente de las tradiciones dramáticas populares, la veta del teatro moderno y el ámbito del teatro comercial, así como sus variadas interacciones, mixturas y síntesis.

Sistema teatral antiguo

TM \longleftrightarrow TC \longleftrightarrow TDP

Teatro moderno Teatro comercial Tradiciones populares

No obstante lo anterior, el estudio del teatro latinoamericano del siglo XIX y XX solía, y todavía suele, atender y reducirse a estudiar, si no exclusivamente principalmente, las obras de teatro moderno y sus manifestaciones más recientes.

III . Una nueva síntesis: “El nuevo teatro popular”

A partir de un reconocimiento e intento de síntesis de esas tres vetas históricas existentes en los sistemas teatrales nacionales es que cobró impulso, sobre todo de la década de 1960 en adelante, el llamado *nuevo teatro* (o también llamado *nuevo teatro popular*) de allí en más la clase de teatro privilegiado por los estudios del teatro.²⁴ Había muchas razones para que el *nuevo teatro* llamara la atención e interesara a los estudiosos y profesores de teatro. Por una parte, el nuevo teatro parecía haber sido capaz de haber producido una *síntesis* original del teatro en América Latina, y por consiguiente, de representar una contribución original a la historia del teatro.

El nuevo teatro intentaba además ser *popular* siguiendo el ejemplo y utilizando recursos tomados de las tradiciones dramáticas nacionales-populares más arraigadas y del teatro comercial (indisolublemente ligado a lo popular), sin por ello desatender la búsqueda y la experimentación formal, ya sea bajo la influencia de las vanguardias europeas o en respuesta a ellas, siendo este aspecto el más predominante. El *nuevo teatro* también representaba el estadio superior de las formas de teatro experimental modernas. (Tanto lo popular como lo comercial eran validados sólo en la medida en que fueran tomados como materias primas a ser reelaboradas estetizadas y embellecidas, en suma, elevadas al nivel del verdadero arte, por los creadores y las formas teatrales aceptadas dentro del ambiente del teatro).

Además de nutrirse de las tres vetas teatrales apuntadas, el *nuevo teatro popular* también buscó jugar un rol protagónico en la formación de una cultura política, en la concientización y movilización social, en el marco de un sinnúmero de hechos y procesos históricos y políticos que pautaban la vida en la región: golpes y dictaduras, revoluciones, guerras, aventuras

imperialistas. En tal sentido *el nuevo teatro*, lo mismo que el teatro moderno del siglo XIX, *también* ponía el acento en la función culturalista y pedagógica del teatro (aun si inseparable de la naturaleza estética²⁵ del arte) ya sea en un sentido nacionalista o de crítica política, cultural y social.

Pese al reconocimiento, y la reverencia, del nuevo teatro hacia el teatro comercial y las tradiciones dramáticas populares, y de la revalorización de las formas, temas, contenidos y perspectivas populares que *el nuevo teatro* ayudaba a rescatar, representar y legitimar, *el nuevo teatro*, sin embargo, seguía muy bien asentado y seguro dentro de *los espacios culturales de las clases medias* (unas clase medias, eso sí, más intelectuales, más críticas, más sensibles social y políticamente, más comprometidas con una transformación social), y de las clases medias provenía la mayor parte de sus participantes tanto arriba como abajo del escenario. Y esta es posiblemente otra razón más a destacar que explica el lugar de privilegio que el nuevo teatro popular pasó a ocupar dentro de los estudios de teatro de América Latina tratando de desplazar a un segundo lugar tanto las formas de teatro nacional moderno más tradicionales como las formas de teatro vanguardistas más desarraigadas y elitistas.

Por último, el papel que jugó el nuevo teatro, el teatro casi en su totalidad,²⁶ en la lucha contra las dictaduras militares (en el caso del Cono Sur, al menos) devolvió un renovado protagonismo y valor al teatro de clase media como espacio e institución cultural, aun cuando las dictaduras ya habían logrado echar las bases para un nuevo modelo de organización social que, a la larga, terminaría de arruinar a la clase media y a la cultura de la clase media en América Latina.

IV. Crisis de la cultura de la clase media y su impacto sobre el teatro

A poco de terminada la Segunda Guerra Mundial, los fracasos y las limitaciones del desarrollismo capitalista periférico o dependiente echaron por tierra los planes de modernización anclados en la expansión de las clases medias. Lo que sobrevino, en cambio, fueron sociedades cada vez más empobrecidas, excluyentes y polarizadas, con una clase media asfixiada de un lado por las élites tradicionales, y de otro, por una creciente masa de asalariados empobrecidos y sectores marginados que empezaban a golpear a sus puertas. El empobrecimiento de las ciudades y sobre todo de la niñez y la juventud, el colapso de las instituciones y servicios del Estado de bienestar, la brutal caída de los salarios, la explosión del desempleo y precarización del empleo, la informalidad y la criminalidad, la desintegración social y cultural,

todo apuntaba a indicar el nacimiento de nuevos modelos de organización social capitalista, que parecen no necesitar en absoluto de las clases medias ni de los parámetros culturales antes asociados al Progreso o a la Civilización.

Esta nueva realidad social no significó un desplazamiento automático de la centralidad y el prestigio de la cultura de la clase media en la sociedad en su conjunto. Desde el punto de vista cultural, como decíamos, tanto las clases medias como las clases altas no dejaron de ser relativamente atractivas y modélicas para amplios sectores de las clases populares, a veces hasta como reacción y resistencia frente a las propuestas ideológicas, artísticas y estéticas del mercado o de las metrópolis imperialistas. Incluso, como ya se ha señalado, en la circunstancia de los golpes y dictaduras militares, el teatro abrió un espacio de encuentro, de denuncia y de reorganización social, estética y simbólico-discursiva, volviendo a jugar un papel protagónico. De todos modos, el dato de la realidad dictaba su propio curso, incluso en el campo de la cultura. En efecto, esta “nueva realidad” social, económica y política empezó a hacer su trabajo de hormiga abriendo grietas, y más que grietas, abriendo nuevos espacios sociales, discursivos y estéticos enteros, al margen, por debajo o por fuera de la cultura y los discursos de clase media.

Por lo pronto, una vez pasada la luna de miel de los procesos de “redemocratización” de los 80 y cuando ya se empezaron a sentir de lleno los efectos de las reformas estructurales o de fondo llevadas a cabo por las dictaduras y los gobiernos neoliberales que les sucedieron, resultó claro que las sociedades latinoamericanas ya no volverían a ser las mismas. Las crisis financieras que se sucedieron en las principales economías latinoamericanas (México, Brasil, Argentina y Venezuela) entre 1998 y 2003, arrastrando a su vez al resto de los países de la región (Ecuador, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia) terminaron de liquidar a las culturas de clase media que, al menos en el nivel imaginario, anclaban los proyectos desarrollistas de modernización. Como resultado, muchas de las prácticas e instituciones culturales de las clases medias, tales como la lectura de libros, revistas y periódicos, los paseos y las salidas al cine y al teatro, la casita propia, el autito y el colegio privado para los chicos, los viajes, el veraneo y el turismo, el consumo de discos y hasta la TV por cable se vieron seriamente disminuidas por la crisis económica y sus efectos en la sociedad.

En lo que concierne a la práctica del teatro moderno (culto, experimental), comercial o en su versión sintética de nuevo teatro, hubo una sensible reducción y un creciente confinamiento, o “enguetamiento,”²⁷ de este espacio socio-cultural, es decir, un proceso de signo contrario a la

expansión de mediados de siglo. La crisis social fue apartando a la gente del espacio del teatro, ya porque no tuvieron el dinero para asistir al teatro, ya porque la idea de ir al teatro, de ir al Centro, donde están las salas de teatro, se volvió cada vez más extravagante, o ya porque a raíz de largos procesos de transformación cultural fue cambiando el gusto y las preferencias populares que ahora parecen inclinarse mucho más hacia el video, las computadoras, los juegos de video, ir a pasear al *shopping*, ir al estadio, escuchar música por la radio y ver la televisión. Se produjo una desconexión, además, entre el teatro y la política, uno de los aspectos que estaban en la base del nuevo teatro en los 60s y 70s y del breve renacimiento del teatro en el proceso anti-dictatorial y los años subsiguientes.

La crisis económica, por último, no sólo alejó al público (sin plata para ir al teatro) e incidió en la venta de las entradas; también ocasionó la evaporación de los fondos públicos de apoyo a la actividad teatral, hizo cada vez más cuesta arriba la formación y la dedicación de los actores, afectados por estudios muy costosos, el desempleo y el pluri-empleo, la emigración, y determinó que muchas compañías de teatro tuvieran que dejar de funcionar o hacerlo muy pobremente, con escasos recursos y peores perspectivas.

Si hacia mediados de siglo el teatro de clase media había conseguido convertirse en un espacio de diálogo social, o al menos de intento de representación simbólico-discursiva de una totalidad social, a fines del siglo XX el teatro dejó de ser ambas cosas. Se volvió inaccesible a demasiados sectores como espacio de reunión y de diálogo y se volvió demasiado impermeable o incapaz (formalmente inadecuado, desubicado) para captar y representar los discursos que existen en la totalidad social. De ahí en más es preciso poner en duda la capacidad sintética, y metafórica, del teatro para representar al “teatro de tal o cual país” o tal o cual tema o “problemática nacional.”

V. Evolución en el estudio del teatro

Paralelamente a la crisis en la práctica del teatro como resultado de las transformaciones de la cultura de la clase media, se produce asimismo una crisis en el propio *estudio del teatro*. Una parte de esta crisis en el estudio del teatro se debió a la propia pérdida de relevancia del teatro moderno o comercial como *locus* y práctica social y simbólica desde el cual se pueden captar la sociedad, sus procesos, sus debates, sus problemas, en otras palabras, el teatro *como lugar desde donde captar las claves de la sociedad* y la

cultura contemporánea, los núcleos y los ejes de la crisis social, los actores sociales, sensibilidades, subjetividades y proyectos emergentes o en pugna.

Otra expresión de dicha crisis fue el olvido de los objetivos y los marcos de crítica históricos, que tenían *menos* que ver con los inventarios de obras, autores y estrenos, o los comentarios acerca de las puestas en escena, la dirección o las actuaciones en sí mismas y *más* con una discusión de las propuestas teatrales (sus aspectos escénicos, dramáticos, estéticos) *en relación* al tema de la construcción de la nación, la crítica social o la formación de distintos tipos de nuevas sensibilidades y subjetividades sociales en el marco de los diferentes proyectos de “redefinición de la cultura nacional.”

Por el contrario, buena parte de los estudios del teatro se realizan sobre la base de enfoques que enfatizan la especificidad y la autonomía del discurso teatral, tanto de la práctica del teatro como del propio discurso crítico. Esto coincide con la creciente transformación del estudio del teatro en otro “discurso de especialistas” y su correspondiente institucionalización, y corporativización, en la forma de cursos, conferencias, muestras, publicaciones, construcciones de archivos académicos, en suma, un mundo cada vez más auto-referencial, y de alguna manera, también más desconectado de las sociedades y las circunstancias “más amplias” en las que se insertan y en las que intervienen las obras.

VI. La nueva espectacularidad urbana

La pérdida de centralidad y relevancia de la práctica teatral, siempre en términos relativos a las culturas nacionales particulares, lo mismo que del aporte del estudio del teatro se vio acompañada por la importancia cada vez más creciente, sobre todo en los últimos 20 años, de los medios masivos de comunicación constituidos en *un nuevo espectáculo o espacio* de encuentro y de diálogo, y en definitiva, constituido en otra *síntesis teatral* de las distintas culturas que atraviesan y coexisten en la cultura nacional.²⁸ Me refiero aquí a los teleteatros (herederos de los radioteatros), las comedias, los programas de humor (herederos del circo y las carpas), los video-clips, los documentales, los noticieros, las transmisiones de espectáculos locales, los programas de juegos y sorteos (herederos de las kermeses y otras tradiciones populares muy antiguas y arraigadas), los *reality shows* y también, por supuesto, las películas que, pantalla de televisión o *shopping centers* mediante, constituyen el nuevo horizonte espectacular (es decir, una dimensión pivotal de la nueva cotidianeidad o principio de realidad) de la cultura de masas. Por lo pronto, una serie de producciones televisivas y cinematográficas nacionales recientes

son prueba de la capacidad de convocatoria lo mismo que de representar y problematizar la realidad social por parte de estos otros espacios y medios.²⁹

Los medios masivos de comunicación, sin embargo, no agotan este nuevo tipo de espectacularidad, la cual también está conformada por un conjunto de nuevos espacios y espectáculos urbanos. Por nuevos espectáculos urbanos nos referimos a una *vivencia dramática de la ciudad*, al surgimiento de nuevos espacios (*shoppings*, ferias, parques, placitas), a la manipulación cultural del espacio público, sus edificios y sus monumentos (ligada a las tácticas de diversos tipos de movimientos culturales, políticos y sociales), la organización de distintos eventos y espectáculos que utilizan la ciudad como escenario o marco (festividades, celebraciones con juegos artificiales, desfiles), el propio papel que pasan a jugar *los espectáculos deportivos*, principalmente el fútbol, pero también las maratones, las carreras automovilísticas.

Al igual que antes el nuevo teatro popular, los medios de comunicación masiva *también* se van a nutrir de las tres corrientes que subyacen a la historia de la práctica del teatro en América Latina, esto es, de las prácticas teatrales tradicionales, el teatro moderno y experimental (de corte europeo o norteamericano) y las distintas experiencias de teatro comercial. A diferencia del nuevo teatro, en el que predomina la veta del teatro moderno, en el caso de *los medios masivos*, sin embargo, predomina la dimensión comercial, es decir, la subordinación del espectáculo a un imperativo económico primario y superior, y a la necesidad de ampliar la ciudadanía y el público, aunque ahora entendidos como el público “espectador” y “consumidor.”

El mayor peso relativo de los medios masivos y los nuevos espectáculos urbanos contribuyeron a su vez a generar una fragmentación radical y una polarización espacial y cultural del sistema urbano y teatral. En el discurso coloquial popular esta polarización adopta la forma de una lucha entre “el viejo Centro” (eje geográfico y simbólico de un tipo de ciudad y de sociedad: urbana, integrada, de bienestar, de clase media) y los *shoppings centers*, constituidos en nodos y ejes de un nuevo tipo de ciudad y sociedad: “globalizada” (léase, argentinizada o norteamericanizada), de consumo, suburbanizada, desintegrada.

En efecto, en un polo se hallan los espacios culturales tradicionales de las clases medias: el Centro de la ciudad, los paseos, las galerías y las grandes casas comerciales tradicionales, los principales edificios públicos, plazas y monumentos nacionales, las bibliotecas, las salas del Centro, los cafés, los espacios tradicionales de “la cultura,” del arte culto, de la

intelectualidad (de la bohemia intelectual) de las vanguardias, el teatro “comprometido,” o compañías de teatro históricamente vinculadas a movimientos y partidos políticos progresistas. En el polo opuesto se hallan, por una parte, los espacios sólo aparentemente “desterritorializados” de los medios masivos de comunicación, acentuando la importancia de la vida hacia adentro de la casa y la conexión con los centros que hegemonizan la cultura global (Miami, Los Angeles, Nueva York), y por otra parte, los *nuevos centros* y espacios urbanos (*shopping centers*, mega-supermercados, autopistas, grandes espectáculos deportivos, cadenas de comercios, suburbios de clase media, barrios privados cerrados)³⁰

Este modelo o planteamiento bipolar, sin embargo, no agota los espacios de actividad cultural y teatral puesto que existen además *toda otra serie* de espacios, ámbitos y situaciones en los que se dan otros tipos y grados de intervención teatral, otros tipos de diálogos y de síntesis de las diversas vetas y corrientes que históricamente alimentan la práctica del teatro en el nivel local, así como diversos tipos y grados de intervención social y política a través del teatro. En tal sentido, aún reconociendo la tensión real que se ha establecido entre los espacios teatrales tradicionales y los nuevos es preciso abandonar y superar este modelo bipolar, principalmente por lo que tal modelo no deja ver ni abordar.

En efecto, la superación de dicho modelo supone la necesidad de reorientar y reformular el estudio del teatro hacia nuevas formas, prácticas y síntesis que tienen lugar en ámbitos y espacios socioculturales que se desarrollan tanto fuera del teatro moderno, experimental y el nuevo teatro (que ha ocupado a la crítica teatral) como fuera del espacio de los medios masivos o los *shoppings* y otros espacios similares en tanto *loci* o escenarios de una nueva espectacularidad (la cual ha ocupado a la corriente “dominante” de los estudios culturales³¹).

Por estas otras formas, ámbitos y direcciones me refiero, por ejemplo, a los espacios e instituciones sociales y culturales de las clases populares, a los espacios no letrados, a la puesta en escena y teatralización del activismo social y político, a la teatralidad social en la vida cotidiana, a la teatralidad urbana más allá de los *shoppings*.

VII. Espacios y teatralidad populares y reconfiguración del sistema teatral nacional

Como planteáramos al comienzo, por fuera, o al menos, a cierta distancia, del teatro moderno o vanguardista y del teatro comercial siempre

existió un conjunto de tradiciones dramáticas populares constitutivas del antiguo sistema teatral. La crisis del desarrollismo y de la cultura de la clase media que se empieza a procesar en la década del 60 y 70 y que se acentúa y consolida como resultado de las reformas estructurales neoliberales de los 80 y 90 no vino más que a acentuar y expandir todo este “otro” territorio teatral e incluso a dar lugar a *nuevas* formas de teatralidad popular.



Fig. 1. Dramatización-simulacro de bombardeo en pleno centro de la capital realizado por el canal cable TV Ciudad de la Intendencia Municipal de Montevideo y alumnos de la Escuela de Arte Dramático como forma de protesta contra la guerra en Irak (11 de abril de 2003) Foto: *Diario La República*.

Entre estas *nuevas formas de teatralidad popular* cabe señalar, por ejemplo, las nuevas formas de movilización social y política que utilizan recursos y estrategias teatrales,³² o un conjunto de experiencias de teatro con la gente, como parte de las actividades de organizaciones barriales, estudiantiles, sindicales, de jubilados, de personas en la cárcel.³³ Igualmente indicativas son las distintas formas de intervención en el espacio urbano, como es el caso de las distintas expresiones de teatro callejero, las estatuas vivientes, los mimos y los *performers* en plazas, peatonales y veredas, las

carpas,³⁴ los cantantes itinerantes, una numerosa galería de personajes y actuaciones en los ómnibus, los malabaristas, tragasables, *clowns* y zancos en las esquinas y en las ferias, la ciudad convertida en un circo, de a ratos patético y bastante fellinesco, por cierto, así como también formas actualizadas (modernizadas, estilizadas, fusionadas) de las antiguas tradiciones dramáticas populares.³⁵ En todos estos casos estamos no sólo en *un territorio teatral* muy ajeno al de los teatros del Centro³⁶ sino inclusive frente a formas y propuestas teatrales (estéticas, ideológicas) radicalmente diferentes.

Todas estas *nuevas formas de teatralidad popular*, algunas de ellas, no nos olvidamos, casi una forma de mendicidad disfrazada, no sólo se han expandido y alcanzado un alto grado de visibilidad social, sino que también ha crecido su importancia y su centralidad social y simbólica, y también su influencia dentro del sistema teatral a juzgar por el interés que suscitan no sólo entre el público sino en los otros ámbitos del teatro en el nivel local. Más significativo todavía, algunas formas dramáticas tradicionales modernizadas (caso del teatro del carnaval, o distintas experiencias de teatro estudiantil o barrial) han conseguido generar una nueva síntesis teatral que tiene lugar *dentro de los espacios de la cultura popular* aun cuando utilicen y hagan suyas las diversas vetas del sistema teatral (el teatro moderno o experimental, los emprendimientos de índole comercial, la cultura de masas y la nueva espectacularidad urbana, la teatralidad social, deportiva, religiosa o política).

En efecto, llegado a este punto, es preciso subrayar los cambios operados en el sistema teatral y proponer un *nuevo modelo* (o hipótesis) *de sistema teatral nacional* conformado por tres nuevas esferas o fuentes principales: Primero, la corriente del teatro moderno o culto, el “nuevo teatro popular,” emprendimientos teatrales comerciales, *performances* y otros experimentos vanguardistas, y en fin, todo el conjunto de las teatralidades y teatralizaciones que se llevan a cabo dentro de la cultura y los espacios de las clases medias. Segundo, la corriente de *la cultura de masas* (como otro espacio de teatralizaciones) y que tiene a los *medios masivos* y a los *shoppings* como sus marcos y escenarios principales. Tercero, los diversos tipos de teatralizaciones que tienen lugar en el marco de *los espacios sociales y culturales de las clases populares* crecientemente empobrecidas, excluidas y marginadas (a la que se han sumado y que ahora también integran amplios sectores de las clases medias), en suma, las *teatralizaciones populares*, tanto las tradicionales (actualizadas) como las nuevas.

A. Sistema teatral antiguo

TM \longleftrightarrow TC \longleftrightarrow TDP

Teatro moderno Teatro comercial Tradiciones populares

B. Sistema teatral contemporáneo

TCM \longleftrightarrow CM \longleftrightarrow TP

Teatro clases medias Cultura de masas Teatralizaciones populares

Como hemos sugerido, históricamente preocupado principalmente por el teatro de las clases medias, y más recientemente interesado en los medios de masivos y la cultura de masas, es preciso que *los estudios del teatro* (la crítica teatral, los investigadores, los docentes) visualicen y confronten el *conjunto* del sistema teatral, que tomen en cuenta la evolución así como el estado actual de nuestros sistemas teatrales nacionales, reconozcan los cambios estructurales de nuestras sociedades y culturas (su impacto sobre el teatro y su estudio), y en consecuencia, la mayor centralidad e importancia de las teatralizaciones que se llevan a cabo en otros espacios, por fuera de los espacios tradicionales del teatro y por obra de otros grupos de actores sociales y culturales.

Tal estudio puede, por ejemplo, abordar las características de cada uno de estos campos teatrales en términos de acceso, de relación con el espectador, de sus estrategias y recursos discursivos, dramáticos y estéticos, de su capacidad de representación social (de la sociedad como conjunto, de los problemas sociales). A efectos de evitar reduccionismos, esencialismos e idealizaciones, segundo, es preciso pensar cada uno de estos campos teatrales como *espacios conflictivos* y en tensión, dentro del cual tienen lugar intervenciones y propuestas estéticas y discursivas muy variadas y, de hecho, hasta contradictorias y contrapuestas entre sí. Tercero, también es preciso captar *el diálogo* y la interacción no sólo entre teatro y sociedad sino también entre los diferentes espacios y tradiciones constitutivas del sistema teatral nacional. Cuarto, es igualmente necesario interrogar y no dejar sin considerar las *zonas de paso*, movedizas y fluctuantes que se dan *entre* las distintas formas de espectacularidad y teatralidad y que también son parte del sistema teatral contemporáneo.

En efecto, uno de los fenómenos característicos del teatro actual es, precisamente, el del *movimiento* desde las salas del Centro y los espacios cultos de las clases medias hacia los espacios culturales populares o hacia la cultura de masas o viceversa. En los últimos años distintas experiencias

teatrales³⁷ documentan este desplazamiento e “ir y venir” entre distintos tipos de espacios, propuestas y formas de hacer teatro que no buscan ni se limitan a “llevar la alta cultura a los barrios”³⁸ ni “traer la cultura de los barrios a las salas del Centro,” y que expresan una maduración del sistema teatral nacional en el sentido de trascender el aislamiento, reinsertarse en el espacio social y, más importante todavía, de poder *producir* nuevas teatralidades y espacios de teatro.

Para concluir, nada de lo anterior es realmente visible (pasible de ser investigado, enseñado y discutido) mientras el estudio del teatro se siga reduciendo a abordar las obras y los autores que representan determinadas compañías de teatro en las salas del Centro o las muestras internacionales, y que suelen ser de las únicas que se ocupan los críticos, investigadores y docentes de teatro. Mientras sigamos pensando el panorama teatral y los estudios del teatro latinoamericano sobre la base de sistemas teatrales nacionales “mutilados” o esquemas dicotómicos simples (*teatro oficial* vs. *teatro independiente*, *teatro moderno* vs. *teatro comercial*, *teatro culto* vs. *teatro popular*, *nuevo teatro* vs. *medios masivos*) seguiremos sin poder visualizar y abordar el sistema teatral como un conjunto bastante más fluido, sorprendente y rico que lo que sugieren tales conceptualizaciones.

El propósito de este planteo, por lo tanto, no es que dejemos de lado las obras modernas o clásicas, las principales compañías y los grandes autores (que naturalmente tienen mucho para decir, mucho para aportar y mucho valor) sino que no se pierdan de vista otras partes igualmente importantes (por los mismos motivos, o quizás por otros) de ese conjunto.

Trinity College

Notas

¹ Ensayo basado en la ponencia presentada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica (Lima, Perú) el 8 de julio de 2002, en el marco del Tercer Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y Política organizado por la Universidad de Nueva York.

² Tengo en mente el suplemento cultural de *El País* de Montevideo (*El País Cultural*), o las páginas culturales del semanario *Brecha* de Montevideo, por ejemplo.

³ Por ejemplo, las publicaciones del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) dirigida por Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires) y Eduardo Rovner (Centro de Investigación de Teatro Iberoamericano), o las revistas *Gestos* publicada por la Universidad de California en Irvine, dirigida por Juan Villegas, o *Latin American Theatre Review* publicada por la Universidad de Kansas en Lawrence, dirigida por George Woodyard.

⁴ Recorro aquí, a modo de emblema, el reciente 'resumen' de la actividad teatral uruguaya de Alejandro Michelena (Michelena 2003), o los regulares repasos y actualizaciones de "la escena teatral uruguaya" de Roger Mirza y Walter Rela (Mirza 1992a, 1992b, 1995, 1998a, 1998b; Rela 1994).

⁵ Pienso, por ejemplo, en el reciente Festival de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia (mayo de 2003), en la propia muestra del Encuentro de Lima (julio 2002), en los puntuales Festivales Iberoamericanos de Teatro de Cádiz, entre muchos otros.

⁶ Utilizo el término "sistema teatral nacional" siguiendo en este sentido la terminología propuesta por Roger Mirza. Ver Mirza (1992), (1995) y (1998).

⁷ Me refiero a su trabajo sobre el teatro clandestino en las cárceles de presos políticos en Argentina. Ver Martin (2003).

⁸ Pienso en su trabajo acerca de las experiencias teatrales como forma de terapia para superar problemas psicológicos y sociales ocasionados por la dictadura en Chile. Ver Torres Godoy (2003).

⁹ Tengo en mente su análisis de la teatralidad de distintas fiestas populares en México. Ver Azor (2002).

¹⁰ Me refiero a sus trabajos sobre las experiencias de murga y teatro vecinal organizadas por Adhemar Bianchi en el complejo Catalinas Sur de Buenos Aires. Ver Pellarolo (2001) y Proaño Gómez (2001).

¹¹ Quiero señalar aquí su investigación sobre los rituales de (re)construcción de una memoria histórica en el Chile actual. Ver del Campo (1998) y (2001).

¹² Pienso en su trabajo sobre los mineros bolivianos que se crucificaban como forma de protesta. Ver Sanjinés (1992) y (1996).

¹³ Hernán Vidal ha sido uno de los primeros en proponer e insistir que la crítica latinoamericana atendiera y abordara la teatralidad social y política como parte de la investigación y la práctica docente, y que él ha llevado a la práctica en numerosas publicaciones. Por un planteo teórico en tal sentido ver Vidal (1992) y (1991).

¹⁴ Me refiero a su libro *Disappearing Acts* (1997), más que a *Theater of Crisis* (1991) o *Negotiating Performance* (1994), en la medida que en este libro se abordan un vasto conjunto de teatralizaciones e intervenciones teatrales además de las salas del Centro (Teatro Abierto), las grandes obras y los grandes autores, o las experiencias vanguardistas, *performances*, instalaciones. Ver Taylor (1997).

¹⁵ Me refiero, principalmente, a su libro *Testimonios de teatro latinoamericano* (1991) a diferencia, por ejemplo, de *El teatro de Nuestra América* (1990) acerca del Nuevo Teatro y los Festivales de Teatro.

¹⁶ Tengo en mente sus diversos estudios sobre el teatro popular, el género revisteril, el teatro indígena y otros tipos de teatro en México. Ver Frischmann (1991) y Weiss et al (1993).

¹⁷ Sobre algunos ritos y tradiciones teatrales populares en Nicaragua y Cuba ver Martin (1994).

¹⁸ Ver Weiss et al (1993).

¹⁹ Ver Geirola (2000).

²⁰ Mirza se refiere, aun si un poco al pasar, a ciertos "espacios alternativos" (94-95) y a escuelas y talleres "emergentes" (99) que siguen siendo más bien experimentos vanguardistas del propio teatro moderno o culto. Ver Mirza (1998a).

²¹ Pelletieri menciona, también bastante al pasar, la existencia de "otro teatro," con nuevos autores, actores y directores, con un temario que cuestionaba al "teatro de la clase media" y que se propone "llegar a sectores desatendidos por el teatro oficial" (Pelletieri cita aquí de "Teatro Abierto 1982-1985" de Perla Zayas de Lima, 2001), así como a su reconocimiento de que la práctica teatral cultural en la Argentina debe ser revisada (66). Ver Pelletieri (2002).

²² En el caso montevideano el “circuito de las salas del Centro” está organizado fundamentalmente en torno a El Galpón, Teatro Circular, Teatro Stella, El Tinglado, La Gaviota, Teatro del Centro, Teatro del Círculo, Teatro del Anglo, Teatro Alianza, Teatro del Notariado, Sala Verdi, Espacio Cervantes, El Tinglado, La Máscara, la Asociación Cristiana de Jóvenes, Teatro AGADU, más algunos otros espacios céntricos nuevos tales como Puertoluna, Pachamama, Afroditá Pub, Teatro del Mercado, Teatro Victoria, los Galpones de la Intendencia, Teatro Abierto o Mincho Bar – algo menos céntricos, como Plaza Mateo o La Commedia. El Teatro Solís (escenario de la Comedia Nacional) está cerrado debido a las obras por reformas. Sobre el “teatro sobre ruedas” que sale de la peatonal Bacacay (frente al Teatro Solís, en la Ciudad Vieja) me refiriré más adelante.

²³ En el caso del Río de la Plata pensemos, a modo de emblema, en la compañía de teatro popular de los hermanos Podestá.

²⁴ Para una explicación y problematización del “nuevo teatro” latinoamericano o del “nuevo teatro popular” – ver, por ejemplo, Rizk (1987), Kaiser Lenoir (1989), Weiss (1989), Pianca (1990), De Costa (1992) y Weiss et al (1993).

²⁵ Uso el término no en el sentido restringido de “lo bello” sino en el sentido más clásico, básico y amplio de *la relación sensual con el mundo* mediante el cuerpo, los sentidos, el intelecto, las emociones, los sentimientos. (Ver Barilli 1989).

²⁶ Me refiero tanto a la Comedia y a las diversas manifestaciones del movimiento de Teatro Independiente (ver, por ejemplo, Mirza [1992a] y [1992b], Santos [1988], Solarich [1991], Puga [2003]) como también al teatro de los tablados del carnaval (Remedi [1992] y [1996]) y hasta algunos programas o espectáculos televisados.

²⁷ Esto ocurre cuando ciertos espacios sociales o culturales dejan de ser atravesados y permeables a otros sectores sociales, estéticas y discursos (“otras realidades”), quedan aislados del resto de la sociedad y tienden al incesto cultural.

²⁸ En esto se apoyan los diversos planteos y estudios de Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Renato Ortiz, George Yúdice, Armand Mattelart, Guillermo Sunkel, Hugo Achugar, y otros autores interesados en el consumo cultural, la cultura de masas, los medios masivos, los estudios de la recepción de la cultura de masas (las estrategias de resistencia), los imaginarios transnacionales populares, los trabajos de la imaginación, las experiencias de la ciudad y la formación de imaginarios urbanos Ver García Canclini (1995).

²⁹ En el caso uruguayo esto sucede con los filmes en *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva, *Corazón de fuego* de Diego Arsuaga, *25 Watts* de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll y *Aparte* de Mario Handler, o numerosas producciones del canal de la comuna capitalina TV Ciudad, del recientemente inaugurado TV Libre y hasta de los propios canales tradicionales, acosados por un lado por la oferta norteamericana vía cable, y por el otro, por la oferta local de los emprendimientos televisivos mencionados anteriormente.

³⁰ Ver Remedi (2000).

³¹ Por corriente dominante me refiero a los estudios del consumo cultural y de recepción de la cultura de masas sin entrar necesariamente en un estudio de la *reelaboración* cultural local de esos insumos mediante formas de *producción y distribución cultural* nacionales.

³² Pienso en las diversas movilizaciones liceales y universitarias que recurren a escenografías, instalaciones y breves dramatizaciones, como cuando se envolvió el edificio de la Universidad con un nylon negro en la movilización por el presupuesto universitario, los desnudamientos públicos de protesta (como el organizado por una agrupación feminista en la Plaza Libertad en protesta del maltrato de las mujeres en el régimen talibán, bastante antes de 2001), el simulacro de bombardeo contra civiles realizado en pleno centro por la Escuela de Arte Dramático y la Intendencia Municipal de Montevideo (Fig. 1), o la propuesta de intervención teatral callejera llevada a cabo por el grupo La gotera/Murgajoven como parte de una campaña de limpieza urbana.

³³ Tal el caso de la experiencia de Horacio Buscaglia con el Club del Teatro en el marco de la huelga general de 1973, o las experiencias de teatro en las cárceles de mayores y de menores (como el caso de los grupos de teatro del CIAF-INAME organizados por Mario Villagrán), pero también “la cultura de hacer teatro” en forma *amateur* que se extendió entre la juventud, y los no tan jóvenes, y que ha dado lugar a una gran cantidad de pequeñas escuelas y talleres organizados en numerosas instituciones y clubes, la experiencia de teatro descentralizado y barrial de Elder Silva en el Teatro Florencio Sánchez de la Villa del Cerro y, en general, los talleres de teatro ligados a los nuevos Centros Comunales Zonales de Montevideo organizados por la comuna a partir de 1989.

³⁴ Me refiero a los varios años de La Carpa en las inmediaciones del estadio Centenario, en la placita de Tuyutí y Secco Illa, detrás del Liceo Dámaso Antonio Larrañaga, y más recientemente, la carpa de Nancy Guguich en la Plaza Mateo del Parque Rodó, diversas experiencias que fueron parte de la Movida Joven en 2002, entre otras.

³⁵ Quiero señalar, en este sentido, las nuevas propuestas de representación de carnaval resultado de una incesante renovación y verdadero canibalismo de los distintos géneros del carnaval (los parodistas, los humoristas, las comparsas, los *shows* de revistas), pero en particular de las murgas, de la mano de *La soberana* y *Araca* en los 70, de *la Falta* y la *BCG* en los 80, de *Contrafarsa* en los 90, de *Diablos Verdes* este año (2003).

³⁶ Nuevamente recurriendo al caso uruguayo, a pesar de sus diferencias, dentro del “circuito del Centro” podemos agrupar a la Comedia Nacional y la Escuela Municipal de Arte Dramático y sus interpretaciones del teatro clásico, moderno y “universal,” a los distintos exponentes del *movimiento de teatro independiente* como El Galpón o el Teatro Circular, autores como Jacobo Langsner, Carlos Manuel Varela, Alberto Paredes, Víctor Manuel Leites, Ana Magnabosco o Alvaro Ahunchain, obras de “nuevo teatro” como *El herrero y la muerte* de Jorge Curi y Mercedes Rein, o *El regreso del gran Tuleque* de Mauricio Rosencof (que rescatan y se apropian de motivos y discursos populares), o hasta propuestas más *lights* y comerciales como los unipersonales de Petru Valenski y otras obras de Italia Fausta, por mencionar una de las compañías más taquilleras.

³⁷ Tal el caso, por ejemplo, de *Barro negro*, una obra de Gabriel Núñez realizada por el Teatro sobre Ruedas que se desarrolla en un ómnibus que recorre la ciudad y al que suben y del que bajan personajes en las distintas paradas, o la experiencia que se realizó en la Estación Colón pero a la que tanto espectadores como actores asisten juntos mediante un viaje en tren, o de “las migraciones” de actores formados dentro del teatro moderno o comercial que “se han pasado” a los espacios del teatro del carnaval, como es el caso de *Los Buby's* de Enrique Vidal o la *Antimurga BCG* de Jorge Esmóris por mencionar dos casos emblemáticos, sin olvidarnos del propio teatro del carnaval (por definición un tipo de teatro dialógico, ubicuo e itinerante) ni del diálogo enriquecedor que hoy tiene lugar entre el nuevo teatro, el teatro de carnaval y las organizaciones sociales. Otros ejemplos indicativos de este fenómeno del desplazamiento entre espacios y teatralidades son las actuaciones en los ómnibus que resultan tanto de la vocación como de la necesidad — pienso, por ejemplo, en las incursiones en este sentido del actor y director teatral Fernando Toja (Teatro Circular), por nombrar un caso célebre, entre muchos otros casos anónimos, — así como las recientes experiencias de actuaciones de conjuntos de carnaval, o de género carnavalesco, en el ómnibus. Por lo demás, la radiodifusión y televisión del carnaval (como antes el radioteatro), la parodia de programa deportivo *Malo pero nuestro* de Jorge Esmóris en TV Ciudad (quien del teatro pasó al carnaval y de allí a la televisión y a la radio), o la reciente obra *Murga madre* (2002) representada en el Teatro Alianza (a partir de textos de Pablo Routin, música de Edú Lombardo, dirección escénica de Fernando Toja y producción artística de Luis Restuccia) son algunos ejemplos más de confluencias, desplazamientos y “corrimientos” ida y vuelta entre el espacio del teatro culto o moderno, los espacios teatrales

populares y el espacio de los medios masivos de comunicación, así como de producción de nuevos espacios y síntesis.

³⁸ Hago eco en este sentido de las manifestaciones del director Adhemar Bianchi. Ver Pellarolo y Proaño Gómez (2001: 121).

Bibliografía

- Azor, Ileana. "Estrategia para el análisis de la teatralidad de la fiesta popular" *Gestos* 17. 34 (2002): 29-46.
- Barilli, Renato. *A Course on Aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Castillo, Andrés. "1793-1973: De la Casa de Comedias al teatro independiente" en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988: 173-177.
- De Costa, Elena. *Collaborative Latin American Popular Theater*. New York: Peter Lang, 1992.
- del Campo, Alicia. "Estéticas teatrales de la memoria" en *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas, editores. Irvine, Cal.: Gestos, 2001.
- _____. *Theatricality, National Identity and Historic Memory: Rituals of Mourning, Purification and Reconciliation in Dictatorship Chile*. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences 58, no. 11 (May 1998): 4288.
- Frischmann, Donald. "Active Ethnicity: Nativism, Otherness, and Indian Theatre in Mexico" *Gestos* 6. 11 (1991): 113-126.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos México*: Grijalbo, 1995.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, Cal: Gestos, 2000.
- Kaiser Lenoir, Claudia. "El Nuevo Teatro y la tradición dramática popular argentina" *Alba de América* (Westminster, Calif.) VII. 12-13 (1989): 87-96.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo: De Juan Moreira a los independientes (1886-1967)*. Montevideo: Tauro, 1968.
- _____. "El mundo del espectáculo." *Enciclopedia uruguayana* 6. 52 (1969): 22-39.
- Martin, Isabel. "Manifestaciones espectaculares clandestinas en las cárceles de presos políticos" *Gestos* Vol. 18 N° 35 (2003): 23-42.
- Martin, Randy. *Socialist Ensembles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

- Michelena, Alejandro. "Los autores vuelven a escena," *Dossier de la cultura uruguaya* a cargo de Fernando Aínsa publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* 632 (febrero 2003): 63-73
- Mirza, Roger. "El sistema teatral uruguayo de la última década ¿un cambio de paradigma?" *Latin American Theatre Review* 25. 2 (Spring 1992): 181-190.
- _____. "El naturalismo y sus transgresiones," en *Antología del teatro uruguayo contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992: 12-64.
- _____. "Intensa polifonía en el sistema teatral uruguayo contemporáneo," en *La puesta en escena en latinoamérica*, Osvaldo Pellettieri, editor. Buenos Aires: Galerna / GETEA / CITI, 1995: 129-141.
- _____. "Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo," en *El teatro y su crítica*, Osvaldo Pellettieri, editor. Buenos Aires: Galerna / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998: 91-104
- _____. "Voces encontradas en la dramaturgia uruguaya contemporánea: 1985-1996," en *La dramaturgia en Iberoamérica*, Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner, eds. Editorial Galerna / GETEA / CITI, 1998: 179-188.
- Pellarolo, Silvia. "(De)Constructing the "New Argentina": Popular Theatricalities in the Era of Globalization." *Latin American Theatre Review* 35. 1 (Fall 2001): 89-95.
- _____. y Lola Proaño Gómez. "Somos los sobrevivientes de una utopía: Entrevista a Adhemar Bianchi" *Latin American Theatre Review* 35. 1 (Fall 2001): 117-126.
- Pellettieri, Osvaldo. "Cómo hacer la Historia del Teatro Argentino," en *Gestos* 17. 34 (noviembre 2002).
- Pianca, Marina. *Testimonios de teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- _____. *El teatro de Nuestra América*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1990.
- Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.
- Proaño Gómez, Lola. "El 'fulgor' de la historia argentina en el teatro popular." *Latin American Theatre Review* 35. 1 (Fall 2001): 97-115.
- Puga, Ana Elena. "Carlos Manuel Varela and the Role of Memory in Covert Resistance." *Latin American Theatre Review* Spring 36. 2 (Spring 2003): 41-61
- Rela, Walter. "Noticia histórico-crítica (1987-1994)." *Teatro uruguayo de hoy*. Montevideo: Proyección, 1994.
- Remedi, Gustavo. "Esfera pública popular y transculturadores populares," en *Hermenéuticas de lo popular*, Hernán Vidal, ed. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992: 127-204.
- _____. *Murgas: El teatro de los tablados*. Montevideo: Trilce, 1996.

- _____. "La ciudad latinoamericana S. A. (O el asalto al espacio público)," *Escenario* 2. *Revista de análisis político* (Montevideo) 1. 1 (abril 2000): 51-53.
- Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Sanjinés, Javier. "Entre la cruz y la tribuna del pueblo" en *Hermenéuticas de lo popular*, Hernán Vidal, editor. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature / Human Rights Series, 1992: 343-377.
- _____. "Beyond Testimonial Discourse: New Popular Trends in Bolivia," *The Real Thing*, Georg Gugelberger, ed. Duke, 1996: 254-265.
- Santos, Stella. "Aproximación al teatro uruguayo (Desde la dictadura militar hasta la apertura democrática)." *Conjunto* 75 (1988): 79-88.
- Solarich, Iván. "Cultura oficial y cultura alternativa," *Conjunto* 85/86 (1991): 22-24.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts* Durham: Duke UP, 1997.
- _____. y Juan Villegas. *Negotiating Performance*. Durham, N.C.: Duke UP, 1994.
- _____. "Negotiating Performance" *Latin American Theatre Review* 26. 2 (Spring 1993): 49-57.
- _____. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: UP Kentucky, 1991.
- Torres Godoy, Pedro. "Dramaterapia y duelo en Chile." *Gestos*. 18. 35 (2003): 47-58.
- Vidal, Hernán. "Social Theatricality and the Dissolution of the Theatre as Institution." *Gestos* 14 (noviembre 1992): 27-33
- _____. "The Notion of Otherness Within the Framework of National Culture" *Gestos* 6.11 (1991): 27-44.
- Weiss, Judith "Traditional Popular Culture and the Cuban 'Nuevo Teatro': Teatro Escambray and the Cabildo de Santiago." *Theatre Research International* 14. 2 (1989): 142-152.
- Weiss, Judith et al. *Latin American Popular Theater*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- Yáñez, Ruben. "El teatro actual." *Capítulo Oriental* 31 (1968): 481-496.