

Utopía y realidad en el teatro latinoamericano

JOSÉ MONLEÓN

Hasta hace muy poco tiempo, el estudio del teatro de los países de América Latina solía abordarse con los mismos criterios empleados para el análisis del teatro europeo o norteamericano. Desde una perspectiva histórica, toda América era considerada parte del Occidente, y, por lo tanto, resultaba lógico valorar sus expresiones artísticas de acuerdo con las líneas normativas de la cultura occidental. Cifrándonos estrictamente a la América Latina, es evidente que la sumisión a las coordenadas occidentales era aceptada y practicada sin la menor resistencia por la casi totalidad de los integrantes de sus minorías cultas, que veían en ello, a menudo, un modo de escapar de los límites impuestos por la realidad social de su propio país.

Obviamente, el caso de Buenos Aires no es el de Quito, ni México es Bogotá, pero, a los efectos de mi reflexión, conviene ir persiguiendo desde el principio la realidad sociocultural y económica de lo que pudiera entenderse por la "media" de toda el área.

Si el teatro de los países americanos de lengua española y portuguesa solía estudiarse separadamente y, al mismo tiempo, aplicándole los esquemas del teatro europeo, la situación se ha modificado últimamente, quizás no tanto por haber comprendido a fondo el sentido específico de sus recientes manifestaciones, como por la conciencia de que ya no cabe limitarse al análisis tradicional de los textos más notables. Durante años, bastaba una antología para alimentar un curso; los criterios del análisis estaban fuera de cuestión. El texto estaba ahí y eso era lo importante. El mundo occidental había desarrollado un determinado discurso teatral y a él debían ser referidos las obras y los juicios de valor.

Hoy esa posición está en crisis. Ha dejado de formularse con la contundencia que le era habitual. Pero la verdad es que no siempre ha sido sustituida por otra más correcta. De ahí esa mezcla de menosprecio y de inseguridad con que muchos estudiosos de la literatura se refieren al nuevo teatro latinoamericano, señalando que sus textos son endebles, que buena parte ni siquiera están publicados y que, en general, cumplen una función panfletaria, ajena, según ellos,

a la que es propia de la representación dramática. A veces, por razones estrictamente ideológicas, muchos de estos estudiosos adoptan una actitud de simpatía política, sin dejar de señalar que se trata de espectáculos "coyunturales," cuya torpeza debe ser perdonada en función de su espontaneidad y su eficacia.

Mi intención es aportar unos cuantos elementos de juicio para delimitar algunos aspectos de lo que hasta ahora, sin profundizar en su significación, he llamado el teatro latinoamericano. Creo, por lo demás, que el establecer una serie de hipótesis en torno a este teatro es una tarea urgente, porque siendo un fenómeno importante, no debe seguir sometido a apreciaciones voluntaristas, dictadas por la simpatía o antipatía políticas, o por la actitud académica o "contracultural" del opinante.

Si aceptamos que una cultura es la expresión de una historia, de unos intereses y de unas formas de vida, y, además, damos por cierto que el teatro constituye una parte de la cultura, tendremos ya planteado un principio totalmente indisoluble de la cuestión que nos ocupa: la evidencia de que si la historia, los intereses sociales y las formas de vida de las clases populares latinoamericanas son distintos a los que corresponden a la pequeña burguesía europea, también habrá de ser otra su cultura y su teatro, pudiendo en cambio, presentarse como un ejemplo de alienación colonial el hecho de reproducir un concepto del teatro que no correspondiese a su realidad.

SOBRE EL CONFLICTO CULTURAL

Las afirmaciones hechas hasta aquí obligan a una serie de matizaciones, de las que considero fundamentales las siguientes:

1) Aclarar que el conflicto cultural a que aludimos no se deriva de una decisión puramente intelectual ni de la aceptación de un compromiso político. No se "prefiere" una cultura a la otra, sino que se pertenece a ella, y el teatro de un individuo debe enraizarse, sin voluntarismo alguno, en esa cultura.

2) Esto nos lleva a la consideración de otro elemento: el público. Tradicionalmente, el teatro iberoamericano se ha desarrollado en las grandes capitales, ante públicos de clase media que guardaban puntos de contacto con la pequeña burguesía europea. El problema surge cuando se plantea la posible presencia de un público popular, cuya realidad cultural es distinta.

3) Este problema no puede nacer ni resolverse en el campo estrictamente teatral. La exigencia de un teatro popular se inserta en el cuadro de una serie de conquistas populares en los más diversos órdenes. De no producirse esta modificación social, lo lógico es que la expresión popular sea sustituida por una populista, por el arte idealista de quienes toman la voz de las clases populares.

4) De producirse esto último, nos encontramos ante una nueva contradicción cultural. Nuestra reflexión debe conducirnos a sospechar de cualquier formulación estética supuestamente popular desde un marco puramente pequeño burgués.

5) Debemos, pues, no confundir la cultura con lo que suele entenderse por ideología. Un hombre de la pequeña burguesía puede, sin duda, solidarizarse con las clases populares y escribir un teatro en defensa de sus intereses. Pero deberá formular esa solidaridad a través de elementos de expresión que correspondan a su propia cultura.

6) Por lo demás, constituye un error creer que la cultura dominante contiene elementos necesariamente opuestos al desarrollo de las clases populares. La cultura dominante de cada época—pensemos, por ejemplo, en los contenidos de un arte adjetivado católico, desde Bach al gótico, desde San Juan de la Cruz a Miguel Ángel—intenta ordenar según los intereses de la clase o grupo social que representa toda la historia del arte y apropiarse de cuantas manifestaciones se producen. Sería absurdo y profundamente opuesto al desarrollo popular, el rechazo de cuanto aparece bajo el signo de cultura dominante.

7) La conocida experiencia del Proletkult probó, en la URSS, hasta donde puede resultar pueril y negativo el rechazo sistemático de la cultura burguesa, identificándola con la ideología reaccionaria. Se olvida el papel progresista que en un determinado tiempo histórico desempeñó esa clase social, y el valor que aún tienen muchas de sus postulaciones individualistas frente a las tiranías religiosas, políticas o económicas.

8) El debate no se reduce a consideraciones geográficas, históricas o étnicas. No basta hablar de las culturas precolombinas, de las particularidades de la colonización en los distintos lugares, o de las características económicas y culturales de cada país. Hay que abordar el problema de la lucha de clases y comprender que muchas de las cuestiones planteadas por el nuevo teatro latinoamericano se enfrentaron ya en otras sociedades y en otras épocas.

EL CONCEPTO DE LATINOAMÉRICA

Si hablamos del teatro latinoamericano, un término a clarificar con urgencia es el de Latinoamérica. Si le otorgáramos un valor puramente geográfico a esta palabra, llamando teatro latinoamericano al que se estrena en Centroamérica y Sudamérica, habríamos adelantado bien poco. Muchas personas han adoptado el nuevo término como una moda semántica, sin preguntarse por las razones del cambio. Un paso substancial es saber por qué América Latina en lugar de Hispanoamérica, y qué tipo de compromisos conlleva la nueva denominación. Esto nos conduciría al encuentro de un concepto dinámico que, en lugar de referirse estrictamente al pasado colonial, tendría una pretensión de futuro, de aglutinante de una serie de países ligados no sólo por su pasado, sino por la interrelación de sus problemas presentes y por el sentimiento de que, dada la actual situación mundial, las transformaciones sociales habrán de darse a nivel de toda el área. América Latina sería no sólo un término que pondría su acento en los elementos comunes de los distintos países que la componen, sino un proyecto histórico.

Este carácter del término, a la vez dialéctico y utópico, explicaría quizás algunos de los problemas del que estamos llamando Teatro Latinoamericano, es decir, de un teatro ligado a la expresión de una realidad todavía en gestación, con el riesgo permanente de caer en el vacío.

En una entrevista al autor y director venezolano José Ignacio Cabrujas, personalidad progresista, incluida en mi libro *América Latina: Teatro y Revolución*, aquél me decía:

La categoría de lo latinoamericano es una terminología que necesitó inventar la revolución del continente. Una categoría que necesitó crear.

Es el viejo principio de la unidad. Si nos unimos todos, si nuestros pueblos expoliados se unen frente al enemigo común, conseguiremos una victoria trascendental . . . Yo he viajado por Suramérica tratando de comprender qué era lo latinoamericano. Pero yo vi las minas de Machupichu y no entendí nada. Yo me siento en Madrid mucho más cerca de Caracas que me sentí en Machupichu. Allí no me sentí latinoamericano, sino en presencia de los restos de una extinguida cultura incaica. Sin embargo, artificialmente, queremos sentir la emoción de la flauta quechua, cuando la verdad es que ni yo la inventé, ni la disfruto, ni tengo nada que ver con ella . . . Hay un elemento telúrico en América Latina del que, últimamente, el latinoamericano se enorgullece A menudo lo latinoamericano es, en Latinoamérica, una utopía

Este juicio señala con nitidez uno de los problemas del movimiento teatral que ahora estudiamos. El hecho de que la reciente historia de América Latina—que nunca tuvo un contingente de exiliados políticos tan elevado como el actual, ni padeció un conjunto de dictaduras tan florecientes—haya registrado una involución y, en ese sentido, negado la utopía, es algo que si bien no corrige su valor histórico a largo plazo, tal vez sí cuestiona el teatro nacido de la confianza en su inmediata o pronta realización.

Reduciremos el tema a unas cuantas observaciones. La primera sería en torno a la aplicación que este teatro ha hecho del principio teórico que afirma la necesidad de que el arte no se limite a reflejar la realidad, sino que contribuya a transformarla. Ello, ligado a ese concepto parcialmente programático de América Latina, explicaría el voluntarismo en que tantas veces ha caído ese teatro. Si en tantas ocasiones, el teatro revolucionario ha sido la crónica de una derrota, la reflexión sobre la ocasión perdida, en el teatro latinoamericano ha predominado la necesidad de acabar en una victoria o, cuando los hechos históricos no lo permiten, de apostillar el acontecimiento con profecías inequívocas.

No bastaría decir que este teatro manipuló la realidad y que ésta no se sujetó a los desenlaces propuestos en los escenarios. Hay que añadir que la utopía de América Latina formó parte de la realidad social de sus países, ya que fue realidad como proyecto de un sector. Los sueños triunfalistas de aquel movimiento han dado lugar a muchas enseñanzas, tanto a la hora de comprender los errores como a la de evaluar las aportaciones más rigurosas.

UN TEATRO POLÍTICO

El punto anterior no sólo debe de haber aclarado el carácter marcadamente político de ese teatro sino el sentido y la razón de que sea así. El teatro latinoamericano sería el teatro de Latinoamérica, entendido el término como una propuesta ideológica, como una imagen revolucionaria, popular y supranacional, dinámica y con carácter de proyecto, que incluiría a todas las antiguas colonias españolas y portuguesas de América. Pero volvamos a lo que significa este concepto como programa.

Para los autores ya hechos, que han sentido la latinoamericanidad como un nuevo elemento político, sin perder de vista en ningún momento la realidad concreta e inmediata, nunca ha habido problema. Pero lo cierto es que mucho de este teatro latinoamericano, en la medida en que quiso serlo antes que

colombiano, chileno, venezolano o de cualquier otro de sus marcos específicos de gestación, se vio obligado a manejar los arquetipos de la utopía. Citaré de nuevo a Cabrujas, quien, a propósito de un espectáculo venezolano, me decía:

El espectáculo está hecho de un conjunto de categorías absolutamente abstractas, que el director maneja porque cree profundamente en ellas, pero que en ningún momento quiere encontrar dentro de la inmediata realidad de su país. Ese fenómeno yo lo hago extensivo al teatro revolucionario de este momento en América Latina. Se hace un teatro que resulta claro ideológicamente. Se denuncia al imperialismo. Se denuncia esto y lo de más allá. Pero el país, las características de ese lugar, la manera de ser del hombre de ese lugar, no aparece en el escenario.

Hoy, después de haber reflexionado más sobre el fenómeno, pienso que la innegable contradicción tiene una explicación cultural y política, que es, justamente, la que intento hacer aquí.

LAS FORMAS DEL TEATRO LATINOAMERICANO

Al comienzo de este trabajo señalamos la fundamentación sociocultural de una posible estética latinoamericana, introduciendo entre sus razones la presencia activa—como autor y como público—de las clases populares. La latinoamericana supone la afirmación de una cultura popular que, como tal, ha de plantear también en el terreno de las formas artísticas, una serie de profundas discrepancias respecto de la normativa estética pequeño burguesa.

En el pasado reciente, la teoría, en tanto que ajustada a un sistema ideológico y a la visión acabada de ese programa, formuló una serie de postulaciones coherentes, entre las cuales la más notoria fue la defensa de la creación colectiva; luego, a la hora de verificar la teoría, de realizarla en un medio sociopolítico que no correspondía exactamente, se produjo una serie de desajustes, de distorsiones entre proyecto y resultado.

El problema del teatro latinoamericano consistiría, precisamente, en definir cómo su materia refleja no tanto la realidad como el perfeccionamiento del concepto de América Latina, lo cual supondría el riesgo constante de prescindir de cualquier elemento que no cuadrara con el apriorismo. Dado el margen de utopía y el carácter combativo del concepto, cuando éste no coincidía con la realidad, lejos de modificar la hipótesis, se tendía a reafirmarla con más violencia, a gritarla como un proyectil. Lo cual coartaba esa libertad de indagación que conduce a la complejidad, a la percepción conflictiva de los individuos y las situaciones.

Nos encontramos ante una alternativa: o asimilamos el teatro latinoamericano al teatro occidental, considerándolo simplemente como una corriente más del teatro específicamente político, y le aplicamos los esquemas que reducen el papel de la escena a la ilustración de un texto dramático, o bien nos planteamos el hecho de que su distinto ámbito histórico y socioeconómico presupone otra realidad cultural y, por lo tanto, otro lenguaje estético.

El problema estaría en que la elección tajante de cualquiera de ambos términos sería igualmente falsa. Porque el carácter, en parte real y en parte programático del concepto de América Latina haría que el teatro crecido a su amparo reflejara

la disparidad sociocultural del medio y, a la vez, una presión puramente conceptual, ejercida por una minoría política escasamente impregnada por la vivencia popular latinoamericana. Esto implicaría el desarrollo de una poética que sin duda ya existe en una serie de manifestaciones que el academicismo coloca en los suburbios del teatro y que, sin embargo, en el marco de esa cultura popular, cumple una función artística.

LA CREACIÓN COLECTIVA

Un elemento básico de este teatro latinoamericano ha sido la defensa de la creación colectiva. El hecho se debe a diversas motivaciones, entre las que figuraría, precisamente, la idea de que los textos disponibles no responden a las exigencias culturales del proyecto de una futura América Latina. Visto hoy el fenómeno, más allá de los entusiasmos y decepciones que provocó, tiene el valor de ayudarnos a entender mejor el profundo sentido de esa utopía dialéctica que ha sido y es aun la concepción de América Latina.

La clave estaría en la presencia de un nuevo público, en el sentimiento de que había que dirigirse a él con una nueva poética. Frente a la posibilidad de utilizar obras ideológicamente satisfactorias, mejor escritas y mejor estructuradas que las creaciones colectivas, se prefirió estas últimas porque, en la medida en que el nuevo movimiento se asentaba en una participación popular y aspiraba a liberarse de la normativa cultural occidental, era necesario abrir una investigación, intentar hacer un nuevo teatro *con* ese nuevo destinatario colectivo, borrar, en fin, esa infinita distancia que la cultura dominante había establecido entre los escenarios y la inmensa mayoría. El teatro dejaba de ser así un estricto producto artístico, para convertirse en un método de conocimiento.

Algunos han planteado la cuestión en otros términos. Así, Santiago García, el director de La Candelaria de Bogotá, me decía:

Hace muchos años oí decir a un obrero, con una gran experiencia en la lucha política, una frase del marxismo que es muy importante, pero que yo no había entendido a fondo. Y era que la suma matemática del trabajo individual de los obreros es distinta a la suma industrial, al producto que resulta. Eso, más o menos, uno lo entiende y de ahí se deriva el concepto de la plusvalía y todo lo que sigue. Pero yo no lo comprendí a fondo hasta que, hace muchos años, iniciamos los primeros intentos de creación colectiva, es decir que todo el equipo de actores se sumara para producir un objeto artístico. . . . Ahí es donde yo empecé realmente a sentir que la suma de las individualidades, al lanzarse a una creatividad casi de tipo industrial, estaba mil veces por encima de la suma aritmética. El grupo se volvía una especie de macrocerebro que producía mucho más que la adición de las individualidades. Y eso fue lo que, en ese momento, nos abrió los ojos, nos abrió las perspectivas, para encarar nuestro problema fundamental: hacer un teatro para las clases trabajadoras, para esos estratos de la gente que produce, para el sector dinámico del país.

Lo cual, si bien es discutible por equiparar la producción industrial con la creatividad artística, no deja de reafirmar la sustentación política de la creación colectiva y su relación con el destinatario popular. Si un hombre como Enrique

Buenaventura, dramaturgo y director del TEC colombiano, fue saludado poco menos que como el padre del teatro latinoamericano, no fue tanto por sus obras o el conjunto de sus artículos como por el hecho de haber sistematizado el método de creación colectiva de su grupo, que permitía manejar un texto de técnica teatral, abordar los términos específicamente escénicos en que podía traducirse la postulación ética y política del procedimiento.

FINAL

¿Cuál es el valor, entonces, de ese teatro latinoamericano que hemos tratado de definir? Al principio, señalamos hasta ocho argumentos en favor de la descentralización poética, en favor del derecho de los distintos pueblos y clases sociales a buscar en su propia cultura los medios de expresión, en favor de la necesidad de romper ese concepto de cultura única impuesto por las clases dominantes y en nombre del cual han legitimado secularmente su derecho al poder y a la colonización. Luego, hemos intentado desentrañar un aspecto de la dialéctica utopía-realidad que conforma el concepto de Latinoamérica, aspecto que se ha proyectado sobre el teatro que más nítidamente asumía esa adjetivación.

El movimiento está ahí. Y ha producido centenares de espectáculos. Se trata de un desafío al que no pueden dar la espalda los estudiosos del teatro, ya sea contemplando sus resultados en función de la normativa estética tradicional, ya sea despachándolo por su carácter marcadamente político. Es un teatro que forma parte de la historia moderna de América, y cuyas características se hallan indisolublemente ligadas a esa historia.

Madrid