

Teatro como “acontecimiento” en la América Latina de los años 50 y 60

Magaly Muguercia

En los años 50 el arte de la “puesta en escena” conquista su profesionalismo en varios países latinoamericanos. Un tropel de inquietudes —a veces contradictorias entre sí— invade el espíritu de los artistas. El arte ha comenzado a hacerse preguntas radicales sobre su relación con la realidad y sobre el estatuto del objeto artístico. Tomemos en cuenta, además, la específica vocación etnológica y política del arte latinoamericano. Ella se exagera a medida que avanzan los años 50 hasta que, en 1959, aparece Cuba para marcar con claridad el inicio de los “años de revolución”.

Lo que ahora comentaremos es la labor de ciertos artistas y grupos que desde los años 50 se acercan a una zona de frontera donde la teatralidad comienza a pensarse como presencia y “acontecimiento”, es decir, como una irrupción de lo nuevo que “hace verdad del desorden” (Badiou 417), al exponer al espectador a una desestructura física real.

Los antropológicos

En 1953 el poeta haitiano Félix Morisseau-Leroy escribe y lleva a escena su *Antígona en creole*, adaptación de las tragedias de Esquilo y Eurípides a la actualidad de su país. La propuesta emplea el idioma creole y ritos del vodú en un momento en que la intelectualidad haitiana lucha por valorizar la religión popular y por obtener el reconocimiento del *creole* como lengua oficial de Haití.

Esta *Antígona* se presentaba al aire libre y la protagonista, según la versión del poeta haitiano, era hija de Dambalá, la serpiente, un poderoso *loa* del panteón vodú (Fradinger 127). Participaban en aquellos ritos y posesiones (simbólicos y reales) una combinación de actores profesionales y populares y el encuentro transcurría no en un edificio de teatro sino en los cerros de la

periferia de Puerto Príncipe, donde la población vivía su pobreza calamitosa. Sobre aquel espectáculo escribió entonces Alejo Carpentier:

Veo perfectamente una Antígona situada en una isla del Caribe, o en la selva virgen, rodeada de una naturaleza paroxística, cargando con el peso de un sol implacable, dando rienda suelta a sus energías instintivas, a su concepto elemental y verdadero —maniqueísta por así decirlo— del Bien y del Mal... Tal vez se trata de una mera impresión; pero mejor veo a Creón y a Antígona en una aldea del Macizo Central de Haití, rodeados de buitres que lo son de verdad, que en la extrema civilización de la isla de Francia, de Bélgica o de Escocia...

En 1956, de nuevo en tierra de afroamericanos, se estrena en Recife, Brasil, el *Auto da compadecida* del dramaturgo Ariano Suassuna. En el texto el autor solicitaba que las acciones se realizaran de principio a fin “como si se estuvieran representando en el picadero de un circo” (206). Decía la acotación, refiriéndose a las figuras populares de Joao Grilo y Chico, “el espíritu circense orienta los gestos y reacciones de los dos personajes” (207). El director Clênio Wanderley concibió la escena como un picadero. Cada vez que los actores ingresaban al área de actuación, corrían y agitaban las manos en alto, victoriosos, como si irrumpieran en la arena de un circo. El público interrumpía con aplausos y lo mismo hacía con la palabra de un payaso-narrador que era el responsable “por todo lo que la pieza posee de reflexión” (Suassuna 207). Lo que esta *Compadecida* quería revelar, por su escritura y su performance, era la chispa creativa de los pobres y la potencia de la religiosidad popular como fuente de resistencia. Suassuna explica en el propio texto que quería invitar al espectador a cruzar “la frontera estética que existe entre la realidad y la representación” (207). Al año siguiente, este extraño producto donde se habían mezclado circo, auto medieval, fiesta folclórica del nordeste brasileño y pieza didáctica ganó todos los premios del Festival de Aficionados de Río de Janeiro.

En 1957, en Perú, un camino de teas encendidas marcaba la ruta a los caminantes que en la noche avanzaban hacia un “conjunto espectral” de ruinas incaicas (Gargurevich). En la explanada desnuda, frente a un auténtico palacio precolombino, estaba a punto de celebrarse el juicio a Atahualpa, el último Inca. Llegado el clímax, “se iluminan hogueras en los cerros y varios ‘indios’ estratégicamente repartidos lanzan ayes que el eco reparte en el valle” (Gargurevich). Un músico hacía repicar la tarola y, al cesar el redoble, “callan los indios de los cerros” con un silencio que Bernardo Roca Rey (el dramaturgo-director) “prolongaba de manera genial”. *La muerte de*

Atahualpa, asegura el cronista, fue en su tiempo “el más bello y espectacular montaje del teatro peruano” (Gargurevich).

En los tres ejemplos anteriores hemos observado modalidades de teatro practicadas en “espacios no convencionales”, como se diría hoy. Los artistas de Haití, Brasil y Perú representaban una vanguardia para los que se preguntaban en los años 50 ¿cómo transformar la recepción del espectador local? En América Latina, esta pregunta incorporaba una perspectiva antropológica, lo que ayudaba a colocar a los espectadores en una situación participante.

El círculo y la arena

Otro camino temprano que acercó al teatro a la producción de “acontecimiento” fue el uso de la escena circular o “teatro arena”.¹ Esta modalidad se introdujo en Puerto Rico y Cuba por su proximidad geográfica y política con los Estados Unidos, donde el “theatre in the round” había surgido como variable experimental en los años 40.² Cuenta el director y dramaturgo cubano Julio Matas:

En el año 53, fundé, con otros compañeros, el grupo teatral Arena, con la intención de presentar obras con el público alrededor de los actores; se trataba de acercar a la audiencia al trabajo de los intérpretes, sin ninguna distancia o interferencia. Las primeras funciones de Arena se hicieron en una valla de gallos, la Valla Habana, en la Plaza de Aguadulce: *Recuerdos de Berta*, de Tennessee Williams, fue mi contribución a aquel experimento. (Ctd. en De la Paz)

Tennessee Williams en una vernácula valla de gallos. Allí estaban las condiciones para acercar el teatro a un ritual de participación popular. Los artistas decidieron “adaptar el texto de Williams al lenguaje y la sicología cubanos” (Espinosa). La misión le fue confiada al joven dramaturgo Fermín Borges, mientras que Matas, poniendo a prueba los principios de Stanislavski, intentaba conseguir una actuación que fuese al mismo tiempo orgánica y “cubana”. El experimento se volvió a repetir con una *Medea* de Eurípides.³

Mientras tanto, en Buenos Aires, el Nuevo Teatro, fundado en 1951, decide instalar en su pequeña sala un escenario semicircular “para una más intensa comunicación con el espectador” (Programa). Allí, en 1954, se estrenó una *Madre Coraje* que hizo historia, protagonizada por Alejandra Boero. Sin embargo, el codirector del espectáculo, Pedro Asquini, insatisfecho con el resultado, hacía la siguiente reflexión:

Lo estrenamos y todo fue un éxito de prensa y público. Los espectadores aplaudían entusiasmados. Pero yo me di cuenta de que habíamos fracasado por un pequeño detalle: cuando en la escena final Madre Coraje baja con su carreta desvencijada y vacía a la platea, siempre, infaltablemente, los espectadores intentaban ayudarla, tan identificados estaban con la tragedia de Anna Fierling. (Pellettieri 138)

¡Madre Coraje con su carromato en la platea! ¿Qué hubiera dicho Brecht? La escena, se lamentaba Asquini, provocaba “identificación”. ¿Era eso “identificación”? Hoy pudiéramos pensar que esta Coraje, al entrar a la platea, se instalaba en un régimen de “acontecimiento”, más allá de la relación tradicional de identificación o distanciamiento.

Por esta misma fecha OLAT otro grupo porteño, se consagró con una *Gaviota* de Chéjov dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz en el sótano del café Ópera. El efecto de verdad impactante testimoniado por muchos espectadores se acrecentó con el empleo de un escenario circular en el espacio diminuto del sótano de un café de la calle Corrientes.

Son años en los que, en Buenos Aires y otras ciudades argentinas, proliferan también las presentaciones en barrios y poblaciones y se comienzan a construir carpas para presentar teatro a la manera del circo. En 1958 el conocido actor Francisco Petrone funda la más famosa de ellas, el Circo Teatro Arena, en el corazón del barrio de Once. La gran carpa debutó con *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani.⁴ Monumental y antirrealista, la pieza fue aclamada por un público popular que presenciaba, en picadero de circo criollo, una combinación de denuncia social brechtiana con grotesco vernáculo y toques de absurdo.

Por fin, en 1959, la maestra Hedy Crilla, la gran promotora del Stanislavski argentino, presentó sus cartas credenciales con un histórico evento: la *Cándida* de G. B. Shaw en el teatro La Máscara. También se empleó un escenario circular.

En Argentina, pues, los usos del teatro arena son visiblemente dispares. Unos buscan el efecto grande, teatralista y popular. Otros, la identificación hipnótica, stanislavskiana, de cuarta pared.

Por esos mismos años, del otro lado del Río de la Plata, se fundó el Teatro Circular de Montevideo, que existe hasta hoy. El director, Eduardo Malet, con su hermano, el escenógrafo Hugo Mazza, se inspiraron en experiencias observadas en sus viajes a Europa y los Estados Unidos. Desde los primeros intentos del Teatro Circular, en 1954, una parte de la crítica manifestó su enojo. Este tipo de escenificación dañaba la “ilusión de verdad”,

alegaban. Un experto de la época denunció aquella “forma snob” que rompía “la magia del teatro y la ilusión que creaba la sala a la italiana” (Pignataro). El director y dramaturgo Andrés Castillo salió al paso de estos conservadores con un artículo donde analizaba por qué los aportes del escenario circular eran “totalmente revolucionarios” (Pignataro). Lo importante era —decía Castillo— destruir “el mito del teatro frontal” y arrancar “la famosa cuarta pared” para oponerle una cercanía física que “prácticamente juntaba al actor con el espectador y a los propios espectadores entre sí” (Pignataro). El hecho de que los actores dieran la espalda al espectador, argumentaba Castillo, “soportando sus miradas clavadas en la espalda”, producía una manera de hacer teatro “llena de inmediatez, naturalidad y frescura...” (Pignataro).

Algo nuevo pasaba allí que empujaba al teatro del lado del “acontecimiento”. De 1973 a 1983 fue precisamente aquel efecto de inminencia física y grupalidad defendido por Castillo el que permitió al Circular funcionar como un enclave de resistencia contra la dictadura.

Brasil, por último, no podía estar ausente de esta cita con un teatro que ponía en juego cuerpo intenso y comunión grupal. En 1953 se fundó en Sao Paulo el grupo Arena. Lo dirigía José Renato y, en 1956, se integró al equipo Augusto Boal. Para ese entonces Arena vivía, según Boal, su “etapa realista”, donde el actor “trataba de agotar las minucias psicológicas de cada personaje” (Boal 73). Desde 1957, Arena inició una actividad de talleres de dramaturgia y actuación que se enderezó a investigar procedimientos teatrales “nacionalizadores”. El país vivía una situación de gran efervescencia cultural y política.

El primer resultado fue la escritura y escenificación de un drama realista que hizo historia: *Ellos no usan smoking*, de Gianfrancesco Guarnieri, quien por primera vez ponía en la escena “seria” a personajes obreros, brasileños y actuales. Estrenada en 1958, se mantuvo un año en cartelera, abarrotada de público, con aquel conflicto que enfrentaba al padre y al hijo, obreros en la circunstancia de una huelga.

En aquellos primeros tiempos la disposición circular del escenario descubrió para Boal ciertas zonas poco conocidas de la actuación:

[...] el [escenario] circular demostró ser la mejor forma para el teatro-realidad; pues es el único que permite usar la técnica del close-up: todos los espectadores están cerca de todos los actores, el público puede oler el café que se sirve en escena, observar los fideos que se comen en el escenario en proceso de deglución. La “furtiva” lágrima expone su secreto.... (Boal 63)

“Teatro-realidad” no significaba, para Boal, naturalismo. Más bien fue el término que eligió para promover el ejercicio de cuerpos reales en un plano de “acontecimiento”. Es esta la percepción que está en el origen de las teorías del Teatro del Oprimido: entrenar en los espectadores un “cuerpo protagonista” capaz de introducir en la vida cotidiana nuevas verdades.

Locos años 60. Ataques masivos contra la cuarta pared

Con reminiscencias de las veladas futuristas y dadá, irrumpió en el mundo desde los años 50 un arte conceptual que tuvo nombres diversos: *happening*, Fluxus, situacionismo. En los Estados Unidos, los *happenings* fueron anticipados por el compositor John Cage y hacia 1959, su discípulo Allan Kaprow se convirtió en el definitivo impulsor y teórico de aquellas experiencias. Según Kaprow, el *happening* era una práctica en la que “artistas, espectadores y materiales trabajaban juntos para borrar la frontera entre el arte y la vida” (Turner 48). Del *happening* Julio Cortázar escribió: “Un *happening* es por lo menos como un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos” (Cortázar 10). Vinculado a los fenómenos de contracultura que se expandieron durante los años 60, el *happening* se arrastraba deliberadamente a ras con lo cotidiano, lo banal y degradado. Tomaba distancia de lo “serio”, “histórico” y “trascendente” y atacaba cualquier orden autoritario.

Alejandro Jodorowsky, que había perpetrado en Chile algunos *protohappenings* en compañía de los poetas Enrique Lihn y Nicanor Parra, en 1960 se radicó en México, donde desarrolló la estética “pánica”. Sus acciones coincidieron con las búsquedas del dramaturgo español Fernando Arrabal, y ambos acordaron denominarlas “efimeros”: tocar un piano y después destrozarlo con un hacha, bañarse usando un pulpo como esponja en una tina llena de sangre, etc., etc. (Prieto 35).

Cada país latinoamericano tiene legendarios precursores y, en los 60, directos practicantes del *happening*. Es una nómina enorme donde se combinan gente de teatro con artistas plásticos, músicos y poetas; allí se codearon modernistas brasileños, estridentistas mexicanos, nadaístas colombianos, tzánticos ecuatorianos, y muchas otras especies. Brasil tuvo, por ejemplo, a un mítico Flavio de Carvalho, de la generación de los modernistas de los años 20, quien puso en movimiento su propio cuerpo contracultural en unas aventuras públicas que él llamó “Experiencias”. La Experiencia no. 2, de 1932, consistió en una caminata que el pintor-poeta emprendió, tocado con sombrero de copa, a contracorriente de una procesión del Corpus Christi en

Sao Paulo. La multitud de católicos estuvo al borde de linchar a este provocador ensombreado. Después, con la “Experiencia número 4”, marchó a la selva amazónica en compañía de dos “diosas” caucásicas. El objetivo era localizar tribus locales y fundar en territorio amazónico un nuevo linaje de “indios blancos” (Moreira). Eran los años 30.

El primer *happening* brasileño propiamente hablando se atribuye a Wesley Duke Lee (de padre norteamericano), pintor, filósofo, poeta y fundador, junto con Nelson Leirner, del grupo Rex, dedicado a investigar las tesis del realismo mágico.

En 1961 un grupo venezolano llamado “El Techo de la Ballena” realiza en Caracas la acción llamada *Homenaje a la cursilería*, que hoy se considera el primer *happening* venezolano. En Argentina, en 1962, Alberto Greco inicia sus “Vivo-Dito”, serie de acciones al paso, con transeúntes, en espacios públicos. Lo que la prensa nombró como el *Happening del jabalí difunto*, en 1966, consistió en una acción anunciada por Greco que no se realizó, deliberadamente, con el propósito de develar “el mecanismo de construcción de realidad que se opera a través de los medios masivos” (<<http://www.vivodito.org.ar/>>).

En 1963, el poeta, director y dramaturgo mexicano Juan José Gurrola organizó *Jazz Palabra*, acción provocadora en la que lo acompañaron los escritores Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. Ese mismo año, en París, la pintora argentina Marta Minujín llevó a cabo el exterminio público de sus propios cuadros, tras lo cual liberó en la vía pública conejos y palomas. De vuelta a Buenos Aires, Minujín organizó acciones famosas como envolver el Obelisco en helado y envolverse ella misma en papel de periódico para después lanzarse al Río de la Plata (*Leyendo las noticias se llama este happening*). En 1965 presentó en el Instituto Di Tella *La menesunda*:

Los artistas, en contacto directo con el público, habían construido en un tinglado una serie de divisiones en cada una de las cuales los espectadores participaban de situaciones inesperadas. Un corredor con luces de neón, una habitación con una cama y una pareja hombre y mujer desnudos, una enorme cabeza en cuyo interior se maquillaba a los visitantes, una cápsula de vidrio en la que se cubría a los espectadores con papel picado y una cámara fría (a varios grados bajo cero), entre otras divisiones. (Minujín)

Amplia es también la crítica que en su momento opuso algún reparo a los *happenings*. En Argentina, por ejemplo, un maestro de la experimentación como Alberto Ure, contemporáneo con aquel movimiento, considera que:

“...la práctica del *happening*, modelaba demasiado sus experiencias en el traslado directo de la vanguardia norteamericana para insertarse de lleno en la supuesta sofisticación elegante de Buenos Aires”. Esta vanguardia argentina tenía un pecado, dice Ure: “se sentía internacional” (12).

Vale añadir, en este rápido panorama, que en la Bogotá de esos años hacer *happenings* estaba expresamente prohibido por las autoridades.

En Cuba no hubo *happenings*. Un momento importante del conflicto entre las nuevas visiones del teatro como “acontecimiento” y las políticas culturales de la Revolución Cubana involucró al maestro de la danza contemporánea cubana, Ramiro Guerra. En 1969 él estrenó, en el Conjunto Nacional de Danza Moderna, del que era fundador y director, una coreografía titulada *Impromptu galante*, donde comenzó a utilizar “los nuevos procedimientos teatrales de los años 60” (Guerra ctd. en Pajares126).

Su próxima coreografía, *Decálogo del Apocalipsis*, se ensayó a lo largo de 1970. El maestro decidió invitar público a los ensayos:

El *Decálogo*... transcurría alrededor de todo un gran espacio alrededor del Teatro Nacional, donde los espectadores iban siguiendo el espectáculo [...] los bailarines tenían que atravesar el auditorio al bailar prácticamente en la cabeza del público. Se tiraban de balcones, desde terrazas, en medio de la gente, y se creaba una comunicación en la que el público protegía a los bailarines, les abría paso, los disfrutaba, seguía buscándolos por todo aquel espacio donde ocurría la siguiente sección del montaje [...]

Yo pude ver en aquellos ensayos generales cómo la muchedumbre afloraba sin promoción de ninguna clase. Se sabía en todo el barrio y además invitamos a teatristas, a la gente del mundo de la danza, a muchos extranjeros interesados en la danza que visitaban Cuba. Siempre tenía un público escogido de elite, y otro completamente popular. [...] Se utilizaban elementos de la danza-teatro: las voces de los bailarines que cantaban, diálogos entre ellos, mezclas de música en vivo con música grabada. (63)

Llegada la hora del estreno, el *Decálogo del Apocalipsis* fue prohibido por el Consejo Nacional de Cultura. Pareció a las autoridades que aquella obra danzaría y happenística, dirigida por tan afamado maestro, era una protesta implícita contra el autoritarismo y el dogmatismo que habían estallado en el panorama político cubano.

En un artículo titulado “Unhappy happening”, el teórico y editor cubano Desiderio Navarro testimonia sobre “la negativa [de las autoridades

editoriales] a publicar textos de Jean-Jacques Lebel y Alain Jouffroy sobre dicha nueva teoría y práctica artística”. (Navarro 32)

El *happening* proponía el desalojo del Dramaturgo, Director o Actor como sujeto creador individual, pero con el fin de que, en su lugar, aparecieran múltiples sujetos creadores individuales —organizadores y asistentes— e interactuaran espontáneamente, dialogaran libremente. De ahí que, para la ideología local orientada a la disolución del sujeto creador individual, el *happening* no venía a resolver el problema, sino a multiplicarlo. Sobre todo, porque ese diálogo de sujetos, según Lebel y demás teóricos del *happening*, debía ser dejado a la improvisación y al azar, debía “bajar a la calle”, salir del zoológico cultural, para enriquecerse, con lo que Hegel llamaba, no sin humor, la “impureza de lo accidental”. (Navarro 40)

Quizá lo más latinoamericano de los *happenings* fue eso: que una parte de la repulsa vino de sectores de la izquierda. A veces estos reclamaban como cuestión de principio un enunciado político explícito, o bien, como en el caso cubano, temían que los cuerpos librados al indeterminismo pusieran a la política fuera de control.

La izquierda festiva

Una teatralidad política, pero no discursiva, tuvo manifestaciones brillantes en Brasil y también desató debates, como explica Menezes:

Durante la dictadura militar, aquellos que se atrevieron a comulgar con las ideas izquierdistas sin estar involucrados directamente con la lucha armada fueron pronto tildados, de forma peyorativa, como “izquierda festiva”. Eran personas que, aunque no hayan arriesgado la vida contra el régimen de los uniformados, participaban de la resistencia y vociferaban contra el gobierno en mesas de bar y fiestas, entre un trago y otro. Artistas, intelectuales, bohemios: su “izquierdismo” no valía nada... para la derecha. (Menezes)

La efervescencia anticapitalista en el Brasil de los años 60 estuvo acompañada de un activismo cultural como no se había visto nunca en todo el continente. Uno de esos focos de revolución fue el Centro Popular de Cultura de Río de Janeiro, cuya labor política desde la cultura precipitó el golpe de estado de 1964. De inmediato la dictadura clausuró el CPC, que tenía entre sus dirigentes a Oduvaldo Vianna Filho y a Ferreira Gular, pero el equipo multidisciplinario reaccionó fundando el Grupo Opiniao, que se puso a la cabeza de la resistencia.

A poco del golpe de estado, Opinião debutó con el histórico *Show Opinião*, que se presentaba en un restaurante y famosa peña de artistas, estudiantes e intelectuales de Río de Janeiro. El espectáculo se dio un formato del teatro de revistas, siguiendo la arraigada tradición brasileña. Operaron en un escenario “arena”, con el público rodeando un tablado donde actores-cantantes narraban situaciones de persecución de comunistas, pobreza campesina y favelas. Todo eso, “*regado a música que visava alfinetar a consciência do público*” (Rodrigues 5).

El dramaturgo Alfredo Dias Gomes, que participó como público en aquel espectáculo, cuenta: “O clima, na platéia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era de catarse e sublimação. Vivía-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora” (ctd. en Rodrigues Paranhos 7). La gente “saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (7). La dirección del primer show estuvo a cargo de Augusto Boal. Los dramaturgos fueron Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes y Armando Costa y en la música Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (reemplazada después por Maria Bethania, que fue parte de la directiva del Grupo Opinião).

Mucha gente de izquierda tildó a los espectáculos del grupo Opinião de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia” (Dias ctd. en Rodrigues Paranhos 6). Entre los excéntricos había heterodoxos miembros del Partido Comunista Brasileño, como Ferreira Gullar y Vianninha. Su atrevimiento estaba alimentado por una intuición anticipadora: una nueva idea de la política debía ser capaz de poner cuerpo por delante.

En 1967, en Sao Paulo, el grupo Oficina estrenó *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade escrito en 1933. Fue esta la primera expresión, en teatro, del movimiento Tropicalia, que en años de dictadura actualizó la inextinguible antropofagia de los modernistas de los años 20. En las artes plásticas, el cine y la música, los representantes de Tropicalia fueron Helio Oiticica, Glauber Rocha y Caetano Veloso. En teatro, el grupo Oficina trabajaba desde 1958, dirigido por José Celso Martines Correa. Habiendo pasado por Stanislavski y después por Brecht, *O rei da vela* significó una suerte de manifiesto contra el teatro político didáctico y “progresista”: “[...] paródica e violenta, grotescamente estilizada, que se serve da farsa, da revista musical, da ópera, dos filmes da Atlântida, abusando de referências a uma sexualidade explícita, concretizando um teatro antropofágico” (ITAU).

Tras su éxito en Brasil, *O rei da vela* fue invitado en 1968 al Festival de Nancy. Aquellas presentaciones en los días del Mayo francés provocaron este comentario entusiasta del crítico Bernard Dort: “Estamos aquí no ante una tranquila tentativa de fundar un teatro folclórico y nacional [...] sino ante una apelación rabiosa y desesperada a otro teatro: un teatro de insurrección” (Dort). *El rey de la vela* inauguró una nueva página en la historia del teatro brasileño.

En 1968 Oficina estrenó *Roda Viva*, con música y guión de Chico Buarque de Holanda. Fue el segundo gran momento. Según José Celso, este nuevo espectáculo significó “el descubrimiento de todo el espacio escénico como área de actuación y la retomada del contacto físico con el público, como en el Carnaval, el Candomblé y la Umbanda” (Martines).

Acusados más de una vez de “excesos sexuales”, en el sector de la izquierda más “seria” y de partido no se acallaban los reproches hacia estos “locos” utópicos. Lo más irritante era que este teatro, ritualizado y carnavalesco, cambiaba la noción de lo político: a diferencia de las visiones ideologizantes, esta teatralidad instaba a vivir físicamente una subversión.

Conclusiones

Al filo de los años 60, en la América Latina algunos artistas inician la investigación de formas de teatro donde fuera posible actuar un plano real de disidencia, más allá del campo ideológico y la representación. Así se iniciaron prácticas diversas donde se probó la teatralidad como “acontecimiento”. Coincidiendo con el momento en que la modernización escénica afirmaba su profesionalismo en la puesta en escena y acometía las primeras nacionalizaciones de Stanislavski y de Brecht, aparecieron estas derivas de teatralidad disidente.

Este teatro provocó polémicas en el campo de las estéticas conservadoras, pero también en el de un pensamiento político de izquierdas que anteponía lo ideológico a la idea de lo político como praxis de un cuerpo creativo, desestructurado y opositor.

La perspectiva etnológica infiltró una parte importante de los ejemplos aportados porque en las específicas tramas latinoamericanas se entrecruzan visiones de mundo no europeas, religiones y rituales populares que ponen sesgo antropológico en la teatralidad experimental. En “años de revolución” esta zona de teatro como “acontecimiento” puso en el arte y la política sobresaltos de cuerpos reales invitados a abandonar los espacios autorizados. Es

en parte de esta vertiente que se alimentó un teatro surgido a fines del siglo XX, cuando sobrevino una época de descrédito de las ideologías.

Universidad Mayor, Chile

Notas

¹ Nombre genérico empleado para designar espectáculos realizados en escenario circular. Refiere a la arena de los circos.

² En ese año Margo Jones funda en Dallas, Texas, el Theater'47, un escenario circular, donde se hace teatro experimental y político.

³ Después Matas volvió al escenario tradicional y, en 1956, tuvo a su cargo el primer estreno de Ionesco en Cuba: *La soprano calva*.

⁴ Su estreno mundial fue en 1954.

Obras citadas

Badiou, Alain. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 2006. Impreso.

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido/ 1*. México: Nueva Imagen, 1980. Impreso

Carpentier, Alejo. "Antígona en creole". *El Nacional*. Caracas, s/f. Impreso.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México-Argentina: Siglo XXI Editores, 1974. Impreso.

De la Paz, Julio. "Crónica y sucesos de un homenaje". *Artefactus Magazine*. 24 agosto 2008. Internet. <<http://artedfactus.wordpress.com/2008/08/24/cronica-y-sucesos-de-un-homenaje/>>.

Dort, Bernard. "Uma comédia em transe". *Le Monde*. Abril, 1968. Internet. <<http://omultimidiano.blogspot.com/>>.

Espinosa, Carlos. "Verano y Williams". *Cubaencuentro*. 2011. Internet. <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/verano-y-williams-259165>>.

Famá Hernández, Roberto. "El Circo Teatro Arena de Francisco Petrone". 2011. Internet. <<http://coleccionesteatrales.blogspot.com/>>.

Fradinger, Moira. "Danbala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's *Antigone en creyol*". *Antigone on the Contemporary World Stage*. Ed. Erin B. Mee y Helene P. Foley. London: Oxford UP, 2011. 127-46. Impreso.

Gargurevich, Juan. "Aquella muerte de Atahualpa". 2006. Internet. <<http://tiojuan.wordpress.com/>>.

ITAÚ Cultural. "José Celso Martins Corrêa. Biografía". Internet. <<http://www.itaucultural.org.br/>>.

- Menezes, Cynara. "Brasil: manifiesto de la 'izquierda festiva'". *La Onda Digital* 529. 2011. Internet. <<http://www.laondadigital.com/>>.
- Minujín, Marta. "Descripción de un happening: La Menesunda". Internet. <http://ar.kalipedia.com/historia-argentina/tema/dificiles-caminos-democracia/descripcion-i-happening-i.html?x1=20080611klphishar_25.Kes&x=20080611klphishar_27.Kes>.
- Moreira Leite, Rui. "Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho". *Estudos Avançados* (Sao Paulo) 33. 1998. Internet. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000200018>.
- Navarro, Desiderio. "Unhappy happening: En torno a un rechazo en la recepción cubana del pensamiento francés sobre la literatura y las artes". *Las causas de las cosas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. Impreso.
- Pajares, Fidel. "Ramiro Guerra: Sentirme en las raíces". *Conjunto* 126 (2002): 126-35. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Pignataro, Jorge. "Teatro Circular de Montevideo. Medio siglo en escena". *El País Cultural* 788. 10 diciembre 2004. Internet. <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/circular/historia.htm>>.
- Prieto S. Antonio. "Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México". *Conjunto* 121 (abril-junio 2001): 50-59. Impreso.
- Programa de mano. *Nuevo teatro en su 14ª temporada*. 1963. Internet. <http://carlosanton.idoneos.com/index.php/Nuevo_Teatro>.
- Rodrigues Paranhos, Kátia. "Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: "que bicho deve dar"?" *ANPUH-SP- XXI Encontro Estadual de História*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 03-06 Septiembre 2012: 1-15. Internet. <http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342378631_ARQUIVO_ANPUH-SP-2012-textocompleto.pdf>.
- Suassuna, Ariano. *En Auto da compadecida*. Sao Paulo: Agir Editora, 2004. Impreso.
- Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: U Chicago P, 2010. Impreso.
- Ure, Alberto. *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Buenos Aires: Instituto Internacional de Teatro, 2009. Impreso.