

El Teatro Municipal de Asunción, Paraguay: Historia y Reflexión

Edda de los Ríos

Cada año, en fechas cercanas a las navideñas, entre otras inquietudes aparece en el Paraguay la relacionada con el viejo edificio del Teatro "Municipal", canalizada a través de la siguiente pregunta que los periodistas plantean a personas relacionadas con el quehacer cultural: ¿Debe demolerse o ser restaurado el Teatro Municipal? Y en torno a divididas opiniones entre los partidarios de lo uno o de lo otro, se gastan palabras, tinta, papel, grabaciones, fotografías, con lo que la cuota de sensibilidad hacia el quizá más maltratado de los géneros artísticos, queda cubierta hasta el mes de diciembre del próximo año, para el que quedan postergadas las grandes mejoras y realizaciones. Al *viejo*, no *antiguo* (como algunos optimistas quieren llamarle) edificio del Teatro Municipal, podría considerársele como la representación pétreo de nuestra estructura teatral y, estudiando y conociendo su historia, hallamos muchos puntos en común entre continente y contenido.

El principal problema del teatro paraguayo ha sido siempre la falta de planeamientos serios y concretos y la ausencia de programas culturales establecidos. Con gran petulancia, se llama a "las compañías interesadas en participar en la presente temporada teatral," para cuya admisión se pone en práctica reglas obsoletas y se establece un calendario para el que se distribuyen fechas que van de quince días a un mes, a las cuales también tienen acceso las profesoras de danza clásica o folklórica para presentar a sus alumnas en espectáculos escolares de fin de curso, y con este "severo" régimen de admisión queda cumplido el trabajo de los responsables del "manejo" o programación de la sala, entre quienes podemos encontrar algunos miembros que conocen algo de teatro y otros que han llegado hasta dichos cargos más por méritos de carácter político que cultural. El resultado salta a la vista: varias

décadas durante las que ningún espectáculo ha podido marcar un hito o despertar polémica, inquietud o cualquier sentimiento positivo hacia el desarrollo del arte teatral. Desde luego, podría encontrarse alguna excepción con una fuerte dosis de buena voluntad, pero ahogada por un entorno de lastimosa mediocridad.

Esto nos conduce a la eterna pregunta: ¿Por qué? Y la respuesta es tan sencilla como dolorosa: porque el teatro no interesa. Por lo menos a una mayoría. Nuevamente preguntamos: ¿Por qué? La segunda respuesta nos da una clave: porque no interesa que interese. No otorgaremos el alto honor a quienes sistemáticamente lo golpearon hasta abatirlo casi totalmente, de suponer que ellos conocen a los griegos y su finalidad a través de la representación teatral y que por conocerla justamente, adoptaron idéntica medida a la practicada por la Iglesia en la Edad Media, cuando temiendo el peligroso atractivo que podían sentir los pueblos bárbaros hacia la mitología grecolatina, la relegaron al rincón más oscuro de la ya suficientemente oscura época medieval. Esto, que podría ser tomado como un ejemplo de profundo conocimiento de la historia, no fue sino un acto espontáneo, aunque calculado en base a meras intuiciones a sabios consejos de atentos observadores foráneos.

El edificio del Teatro Municipal es construido a pocas décadas de concluida la guerra de la Triple Alianza (1865/1870), que dejó al país asolado. Por eso se consideró auspicioso el hecho de que una pequeña capital, cuyos habitantes luchaban denodadamente por reconstruir la familia y el país, albergara una importante sala Teatral, que recibió el nombre de Teatro Nacional y cuyos gastos fueron íntegramente costeados por un grupo de familias que lo legaban a la comunidad. Años más tarde, nacieron dos o tres salas más y, aunque ninguna podía arrebatar el cetro al Primer Coliseo, competían con éste en la contratación de compañías de ópera, zarzuela y opereta y alta comedia que desde Europa y países limítrofes llegaban hasta aquí.

Carentes de teatro propio, teníamos al menos oportunidad de conocer el teatro clásico o el desarrollo del contemporáneo a través de estas periódicas visitas. Es así como algunos bohemios, periodistas, poetas o amantes de la literatura escriben algunas obras de corte europeo, y aunque el lugar de la acción sea nuestro país, no podemos hablar de un teatro propio, porque lo que no se analizó en aquel momento es que para lograrlo se tropieza con un hecho trascendental: el bilingüismo. En nuestro país la mayoría de la población habla el idioma guaraní, y una minoría el español. Es esta una minoría mayoritaria por paradójico que esto suene. Por lo tanto, ¿a cuál de estas dos "mayorías" debe dirigirse el teatro paraguayo? ¿A la conformada por extranjeros radicados en el país y a sus descendientes, de los que gran parte no habla el guaraní? ¿Al pueblo, del que una gran parte

no conoce bien el español?

Quien dio una solución a esta disyuntiva latente, aunque no planteada, fue Julio Correa, y lo hizo de idéntica manera a como lo hiciera mucho tiempo antes, Ramón de la Cruz, que cansado de escribir tragedias a la manera neoclásica, que el pueblo español rechazaba, consultó directamente con éste y el resultado fué el "género chico", con el que el pueblo se sintió identificado y cuyo éxito perdura hasta hoy. Correa, como don Ramón de la Cruz, fue un profundo conocedor del teatro que se da en llamar "culto", pero en lugar de producir un teatro híbrido, con ingredientes que contentasen a unos y a otros, se dirigió al sector popular, no marginado deliberadamente, pero sí alejado de las manifestaciones artísticas que provienen de otros pueblos, de otra gente, con problemática diferente, así logró integrarlo a la fiesta teatral, dando inicio a un enfrentamiento, muy repetido a lo largo de la historia del teatro: el del teatro culto y el teatro popular.

Correa crea un teatro paraguayo, en guaraní, para paraguayos sin distinciones, ya que éstas sólo están dadas casi siempre por seguidores de lo foráneo, preferentemente de lo europeo. Correa no les consulta, ni les pide bendición para llegar al público, ni le importan sus críticas, ni le arredra que las puertas de un teatro que lleva el nombre de "NACIONAL" estén cerradas para él. El se dirige al pueblo y al pueblo llega. Nuestro teatro ha nacido. Bajo la paternidad del extranjero, si se quiere, pero está vivo, luchando por su independencia y esta lucha concluye cuando, luego de participar en la contienda chaqueña como un soldado más, el teatro en guaraní, a fines de la década del 30, reclama y obtiene las tablas del Primer Coliseo. Ha terminado la guerra, victoriosa para el Paraguay y triunfante para el teatro paraguayo, que pasa a compartir cartelera con el que nos sigue llegando del exterior. Porque, para ser justos, debemos reconocer que gracias a esas visitas el público tuvo oportunidad de conocer y formarse participando de los mejores espectáculos que por la primera mitad del siglo recorrían mundo en incansables giras, sin pasar de largo por Asunción, pequeña pero interesante plaza de público al que no podía dársele "gato por liebre" y que aseguraba a las compañías de repertorio un mes de temporada a teatro lleno. En esa escuela se formaron Correa y muchos otros que, atraídos por el fascinante mundo de la farándula, se presentaban como espontáneos colaboradores, y trabajando como tramoyistas, meritorios o músicos en el foso de la orquesta, adquirían experiencia y conocimientos de teatro.

A unos años de concluída la Guerra del Chaco, el teatro pasa a depender de la Municipalidad de la Capital, recibiendo el nombre que hasta hoy mantiene, de "Municipal." Sus responsables podían marcar el primer paso hacia la consolidación de un teatro nacional con la creación de un riguroso programa de acción cultural, pero no solo

demuestran falta absoluta de interés en cuanto a la elaboración de planes y programas, sino que fortalecen la proyección de películas cinematográficas, las que van desplazando progresivamente a los espectáculos teatrales. Esta medida había sido tomada años atrás, con el objeto de llenar los espacios que quedaban entre el paso de algún elenco extranjero o la presentación de alguno local, que por aquellas épocas eran de aficionados. Ahora el proceso se invierte: el cine es el espectáculo central, y cuando a causa de algún problema en la distribución de los films se produce un espacio libre, se admite a los elencos que esperan pacientemente su oportunidad. En cuanto a los extranjeros, por ser más costosa la producción, también van disminuyendo. A pesar de lo apuntado, los elencos teatrales florecen. Artistas y profesores, extranjeros en su mayoría, radicados en el país, van formando grupos: incluso en los años 50 Don Roque Centurión Miranda y Doña Josefina Plá fundan la Escuela Municipal de Arte Escénico. Sin ningún tipo de ayuda económica, dando a la enseñanza de teatro su tiempo libre, ya que todos tienen actividades paralelas, hombres como Fernando Oca Delvalle, Josefina Plá, Roque Centurión Miranda, los Hermanos Karr-Prandi (más conocidos posteriormente por su verdadero apellido, De los Ríos), Arturo Alsina, Francisco Ruffinelli, Carlos Basterreix y muchos otros, van formando con paciencia y entrega ese verdadero semillero del teatro paraguayo que se acerca hasta ellos. Estos hombres crean un teatro nacional basándose en parámetros internacionales; no hablan guaraní, porque la mayoría son extranjeros, pero nos enseñan a hablar correctamente el español y comparten con los cultores del teatro en guaraní, que ya tiene ganado su lugar, problemas, esperanzas y sueños.

Así llegamos a los años 60 con dos corrientes bien definidas: la del teatro popular en guaraní iniciada por Correa, cultivada por sus seguidores, y la del teatro de corte internacional en español con la introducción de temas nacionales. No podemos dejar de mencionar a un tercer género que nace de la fusión de ambos, que es el de la comedia costumbrista en *yopara* (variante lingüística que entremezcla el guaraní y el castellano) ajustado a las características del sainete y que en un principio está dotada de cierta frescura, pero con el abuso y reiteración, tanto en los contenidos como en la forma, desemboca en una representación aberrante de lo que en un principio pretendió ser.

Estos años fueron los más brillantes, en cuanto al nivel de los espectáculos presentados y la participación del público que colmaba la sala, mientras que otras como las del Granados, Victoria, Roma y España iban cerrando sus puertas a la expresión teatral, para dedicarse exclusivamente a la exhibición de películas. Así, el escenario del Municipal, gracias a la valiente postura de artistas nacionales que se declararon en huelga durante varios días, es por fin liberado de la

pantalla cinematográfica y dedicado exclusivamente a representaciones teatrales.

A principios del año 1967, la sala es clausurada para actividades artísticas y por un largo año alberga a convencionales de partidos políticos que deliberan sobre una nueva Constitución, la que, reformada una vez, permitirá la legitimación del sistema de gobierno que habiendo cumplido su ciclo, busca los medios de prolongar su permanencia en el poder, objetivo cumplido hasta el día de la fecha.

Mientras tanto, los actores esperan la recuperación del local, improvisando espacios escénicos en la calle, al aire libre, en salones de colegios, clubes sociales y Centros Culturales, lo que contribuye al robustecimiento del teatro Independiente sobre todos. Los representantes del teatro popular recorren incansablemente el interior del país, que recibe ansioso toda manifestación artística proveniente de la Capital. El retorno del "teatro" al Municipal se produce a principios del 68, como producto de otra batalla librada entre artistas y ciertos políticos oficialistas partidarios de convertirlo en sede del Senado, ya que, al decir de uno de ellos, "en un lugar donde se había gestado la nueva Constitución, no podían ir bataclanas a levantar las piernas," palabras que demuestran claramente el concepto que del teatro tiene el sistema gobernante.

Este retorno, que parece un hecho auspicioso, no es sino el inicio de una cuenta regresiva. El teatro Independiente es el primer castigado: se le niegan fechas. A ciertas compañías de probada solvencia, como la de Héctor de los Ríos, se la desaloja en plena temporada, para que otros puedan usufructuar su fecha. Han dejado de valer los méritos y la capacidad laboral, teniéndose más en cuenta los compadrazgos y méritos políticos oficialistas. El número de grupos y compañías aumentan, pero en cantidad, no en calidad, y la razón principal de este desfasaje consiste en una cláusula del Reglamento del Teatro Municipal que otorga el usufructo del mismo casi gratuitamente, con el propósito de disminuir costos, para que los grupos puedan elevar el nivel de sus puestas, ya que carecen de todo tipo de apoyo económico. Lastimosamente es ésta un arma de doble filo, pues tener casi libre acceso a la sala, hace que nazcan más grupos sin otra meta que la de recaudar mayores ganancias de taquilla. El teatro popular va dejando paso al populachero y la herencia de Correa desaparece ahogada en un mar de chabacanería. Tanto el teatro Independiente como el marginado por las autoridades del Municipal encuentran refugios en los Centros Culturales dependientes de representaciones diplomáticas acreditadas en el país: americano, brasileño, francés, argentino, español y alemán, los cuales, durante el año 70, se convierten en firmes propulsores del teatro nacional.

En estos mismos años, algunos grupos logran, con esfuerzo pro-

pio, convertir viejas casas en espacios teatrales, como el Teatro Cero, clausurado el mismo día de su inauguración, y La Farándula, que apenas pudo alcanzar tres años de vida. Esta década es la más significativa de nuestra breve historia teatral, ya que por fin podemos hablar de madurez e investigación constante. La aparición de grupos independientes como Tiempoovillo primero, y Aty Ñee después, nos dan la conciencia de en un presente pleno y un futuro satisfactorio. La fuerte represión asesta un golpe a estos sueños cuando autores y actores son acusados de "izquierdistas" y algunos van a la cárcel y otros al exilio en sus dos manifestaciones: el interior y el exterior. Actualmente, el teatro que, en un momento, pareció inclinarse hacia los grandes títulos universales y a las puestas efectistas, parece estar volviendo sobre sus pasos y así empiezan a estrenarse o reestrenarse obras de autores polémicos, muchas de cuyas piezas fueron prohibidas, parece como si hubiera una pequeña nueva brecha, por la que podrían filtrarse los que luchan porque el teatro paraguayo retome el camino abandonado. La aparición de nuevos espacios como los del Teatro Arlequín, El Lector y Pirirí, estos dos últimos al aire libre, creados y sostenidos por grupos teatrales con algún apoyo económico de firmas comerciales, contribuyen a ello. Pero la lucha diaria por la subsistencia y la amenaza constante de la censura auguran un siempre incierto futuro.

Con respecto a la que nos ocupa, la vieja sala del Municipal, sólo nos cabe preguntar: ¿a qué discutir su destino? ¿Valdría la pena perder el tiempo con un proyecto de reestructuración formal sin pensar en renovación de contenido? Sería tal vez absurdo pensar en un cambio de fachada. De nada servirían cuatro paredes flamantes y lujosas, encerrando arcaicas y perimitidas involuciones teatrales.

Asunción, Paraguay