

Hacia la historia del teatro hispanoamericano

Frank Dauster

Cuando me comunicó George Woodyard que participaría yo en la mesa que trataría de la reescritura de la historia del teatro hispanoamericano, añadió que dicho tema se relacionaba bien con el concepto del teatro que reescribe la historia de Hispanoamérica. Este comentario me puso a cavilar cómo un concepto de la historia, bajo diferentes disfraces, ha llegado en años recientes punto menos que a dominar tanto la crítica de la literatura hispanoamericana como la literatura misma. Todos conocemos autores que cuestionan las verdades recibidas de la historia de Hispanoamérica. Tal procedimiento forma parte de algo mucho más grande que desafía todo el pensamiento establecido sobre la naturaleza de la sociedad y los papeles que dentro de ella desempeñamos. Caso notorio es el de Vicente Leñero, pero no es único. En la narrativa tenemos la obra de autores como Arturo Azuela, Angeles Mastretta y Silvia Molina, para mencionar nada más tres que están peleando con problemas fundamentales relacionados con la historia de México y la forma en que, según creen, ha sido sistemáticamente falsificada durante setenta y cinco años.

De la misma forma, escribir historia literaria ha sufrido una transformación drástica, y en especial en materia de teatro. Además de los problemas genéricos de la historia de la literatura, y además también de las escaramuzas metodológicas que hallamos en todos los campos, en nuestra disciplina tenemos una serie de problemas específicos. La búsqueda de un principio organizador ha producido múltiples taxonomías, muchas de las cuales pecan de excesiva rigidez, pareciéndose en esto a las teorías de los géneros elaboradas por los teóricos renacentistas o las recetas literarias impuestas por los críticos neoclásicos. Como disciplina académica, el teatro hispanoamericano posee ciertas características especiales que confieren aun mayor importancia a este proceso de repensar todo el concepto de historia literaria. Entre otros fenómenos, se halla la novedad de nuestra disciplina aun dentro de un campo relativamente nuevo como es el

estudio de las letras hispanoamericanas en general: escasamente cuarenta años desde que se ofrecieron los primeros cursos en universidades norteamericanas, muchos menos desde que forman parte de nuestros programas en cualquier nivel de enseñanza. Consecuencia de todo esto fue la carencia de cualquier tradición de historiografía del teatro, y los que comenzaron a escribir las primeras historias tuvieron que inventar las reglas a mitad del camino. No servían los modelos importados, formulados en otros países, porque no resolvían el mismo tipo de problema de organización y estructura. Los primeros esfuerzos por hacer historias del teatro hispanoamericano, en oposición a historias nacionales producidas in situ, se remontan nada más a la década de los sesenta, y tuvieron que comenzar de la nada, sin resolver los complicados problemas formales y teóricos. A fin de cuentas, ¿cómo se escribe una historia que involucra no sólo grandes trozos de tiempo sino también enormes regiones geográficas?

Ejemplo de las formulaciones más extremadas que buscan solucionar este dilema es un artículo reciente que rechaza de plano el método generacional por ser demasiado mecánico y fácil y por carecer de rigor científico, y luego propone organización en períodos de variada duración, que abarcan hasta cuatro o cinco siglos. Tal sistema de periodización, además de que peca enormemente de los supuestos vicios del método generacional, no ayuda en absoluto. Ni en literatura ni en sociedad existen períodos estructurales homogéneos de tal duración. Todo período de más de unas cuantas décadas, por aparentemente homogéneo que parezca superficialmente, implica macizos cambios internos. Algunos críticos se oponen a cualquier esfuerzo por descubrir una periodización o categorización de la literatura porque las ven como reducción de la obra única y singular. Pero si llevamos esto a sus consecuencias lógicas, el resultado es un esquema en el cual toda obra existe en un vacío. Esto obviamente no es el caso; los escritores están en contacto con otros escritores, y leen las obras de los demás. Las influencias y las intertextualidades existen, por mucho que hablemos de obras únicas. Tales criterios parecen menos razonables que la tentativa de ver la obra dentro de la complicada red de relaciones que la conectan con otras obras del mismo y aun de otros géneros, y con todas las abigarradas manifestaciones de la creación artística y el funcionamiento social humanos. Hay que recordar a Northrop Frye, para quien este enfoque no reduce la obra sino que la enriquece.

Llegan algunos críticos al extremo de negar toda homogeneidad social o cultural para Hispanoamérica. Pero la alternativa es nada menos que desmontar todo un cuerpo de creación artística que muy claramente posee cierto grado de unidad y organicidad fundamentales, creando una serie de pequeñas gavetas nacionales o a lo más regionales, lo que llamó Arrom "las fronteras que con patente arbitrariedad nos trazó el interés personal o la miopía colectiva de los viejos caudillos." Nadie puede negar en serio las marcadas diferencias sociales,

étnicas y lingüísticas entre las repúblicas americanas, pero tampoco se puede hacer caso omiso de sus profundas relaciones, desde compartir una cantidad inmensa de bagaje cultural, económico y social hasta hablar variantes del mismo idioma esencial. A pesar de las innegables y hondas diferencias, existe una comunidad cultural hispanoamericana, dentro de la cual se incluye, entre todos los demás factores, el teatro. No podemos fingir que el teatro de Hispanoamérica es o alguna vez fue una enorme entidad cultural—aunque durante la Colonia existía algo que mucho se le parecía; el hecho es que las conexiones solían ser remotas en el mejor de los casos. Pero mientras más nos acercamos al período actual, más se fortalecen estas relaciones. Para tomar un solo ejemplo, en el teatro independiente de Buenos Aires, movimiento que surge de sindicatos laborales y que mantiene su base radical, se escenificaron varios de los *Autos profanos* de Villaurrutia, obras apenas radicales. Más todavía, entre Villaurrutia y Arlt, dramaturgos siempre considerados distintos en todo sentido, se hallan fuertes semejanzas de tono y concepción, aunque hasta ahora no hay pruebas de contactos directos. Fingir que cada región de algún modo funcionaba como entidad cultural aislada e independiente es la salida más fácil, pero distorsiona la realidad.

¿Cómo vamos a hacer para presentar las características panorámicas frente a estos problemas de organización espacial? Todos conocemos las antologías que presentan una obra de cada país. Nunca son dos obras, y nunca falta ningún país. Pero este método no da resultados prácticos; da una visión deformada de lo que realmente pasa. Es hora de descartar los nacionalismos literarios y de confesar que en ciertas regiones florece el teatro y en otras no, por las razones que sean. Esto no quiere decir que no se debe estudiar cualquier y todo movimiento; sencillamente lo que se necesita es un mayor grado de objetividad crítica. Se ha sugerido que la historia del teatro hispanoamericano debiera tratar el teatro de cada país como unidad por separado; también se ha propuesto que las historias se deben organizar estrictamente por cronología, ignorando toda consideración nacional o regional. Dejando al lado que manifiestamente el historiador no puede hacer las dos cosas, por lo cual tiene que enfrentarse con un preexistente público hostil no importa lo que haga, ninguna de estas soluciones parece satisfactoria. Se trata de una inmensa área geográfica y un período temporal bastante grande, y este hecho presenta un problema estructural de dimensiones mayores.

Tales dificultades no son exclusivas del teatro, pero con los otros géneros, que por lo menos llevan más años de formar parte del canon académico, han evolucionado ciertas categorías, que para bien o para mal son muy útiles como etiquetas para organizar las historias de la narrativa o la poesía. Existen las etiquetas en teatro también, como teatro del absurdo, pero no rinden tanto sencillamente porque todavía estamos trazando exactamente qué quieren decir en

Hispanoamérica, en contraste con las versiones europeas o norteamericanas. Por otro lado, hay ciertas manifestaciones teatrales originarias de Hispanoamérica, y todavía no se ha llegado a un acuerdo común sobre sus dimensiones.

Además de toda esta batería de problemas, existe el hecho fundamental de la naturaleza dinámica del teatro y, por eso, de la historia del teatro. Dinámico tanto en sentido de desarrollo y expansión, que han sido francamente asombrosos, como en sentido de que el teatro es algo que se representa. Este dinamismo, acompañado de una visibilidad cada vez mayor, lo mismo en los teatros de Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa como en publicaciones académicas, ha dado pábulo a un debate cuyas raíces una vez más se hallan en la historia. El empuje de la creación colectiva, los esfuerzos por abrir la sociedad hispanoamericana durante los años 60, la revolución cubana, y el espantoso terror dictatorial de los 70 y los 80 en tantos países, han conferido a la historiografía literaria, y en especial del teatro, un matiz ideológico muy fuerte. Como resultado tenemos el hecho contradictorio de que mientras estudios de autores o temas se están produciendo con un ritmo y una calidad jamás alcanzados antes, las historias del teatro están peleando con problemas añadidos, problemas frecuentemente dificultados por la predisposición ideológica del crítico. No son justificables excesos como la exclusión de autores teatrales porque no comparten las perspectivas del historiador, o la inflación de otros porque sí están de acuerdo.

Esta politización de la teoría crítica, que en sí puede ser una dirección positiva, ha conducido a esfuerzos laudables por incorporar al canon movimientos marginalizados como el teatro obrero, movimientos folklóricos y populares, teatro indígena tradicional, etc. Tales fenómenos han existido en varias épocas, y algunos florecen hoy. Merecen el estudio serio que antes no recibieron, y que algunos están recibiendo hoy. Recientemente el teatro radical sindical de Buenos Aires ha sido objeto de estudio serio, y se han hecho esfuerzos similares en Chile. La dificultad de tal estudio, dificultad que crece geométricamente mientras más marginalizado el movimiento, más remoto de lo que tradicionalmente llamamos teatro, es que en algunos casos carecen casi totalmente de documentación. Muchos escasamente han tenido impacto más allá de un público muy reducido. Esto no los invalida como objetos de estudio, al contrario, pero hace difícil y a veces rayana en lo imposible la labor del crítico. Todo este fenómeno complica aún más la historiografía; estamos formulando todavía las bases teóricas. Salta a la vista que tales formas teatrales no pueden ser estudiadas de la misma manera en la cual nos acercamos a textos más tradicionales, y existe la tendencia comprensible de alabarlas precisamente porque fueron marginalizadas o porque reflejan actitudes de sectores desposeídos. Esto no es historiografía o crítica. Todavía tenemos que desarrollar conceptos teóricos de hasta dónde y de qué maneras tal teatro se distancia de formas puramente políticas o rituales, o si quizá

no pueden ser comprendidas fuera de tales configuraciones. Gran parte de estos materiales apenas se consigue; una parte importante es de interés mayor como documentación histórica o sociológica pero no resistiría una producción hoy. ¿Vamos a creer seriamente, como se ha sugerido, que estas formas teatrales son tan importantes en la historia del teatro como la obra de los dramaturgos establecidos de pasado y presente?

Las dificultades de todo esto son tan graves que sugirió Fernando de Toro la necesidad de una serie de historias sincrónicas, dentro de la cual, me imagino, se incluirían estudios regionales. Todos los resultados podrían ser coordinados y sintetizados para producir una historia diacrónica verdadera. Lamentablemente, si consideramos la lentitud con la cual giran los molinos académicos y el amplio panorama y la diversidad de métodos, teorías y categorías críticas, es casi nula la probabilidad de que se produzca tal monumento, por importante y laudable que nos parezca. Sólo hay que leer el debate interminable sobre metodología crítica para ver que tal síntesis realmente comprensiva, en contraposición a un documento partidario, es poco probable, para decir lo menos.

En este punto vale la pena sugerir que lo que nos hace falta para la historiografía teatral de Hispanoamérica es un libro como el que escribió John Brushwood para la literatura mexicana, *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*, donde divide el siglo XX en tres períodos: Revolución y vanguardismo, 1910-1934; El contexto internacional del vanguardismo, 1942-1958; Rebelión y análisis, 1962-1979. No son necesariamente pertinentes o aplicables al teatro estas exactas distinciones cronológicas o estos nombres específicos, aunque corresponden de una forma intrigante al método generacional. Es uno de los más importantes pasos adelante en mucho tiempo el método de dicho libro, que conecta procesos estéticos y sociopolíticos en un esfuerzo por mostrar cómo se entrelazan sin que haya necesariamente una relación causal directa. Entre otras cosas, este acercamiento rechaza el tipo de sociologismo simplista que relaciona música, pintura, literatura, etc., con la política en una relación causal de uno a uno. A la misma vez, rechaza Brushwood los excesos del formalismo puro y señala las muchas maneras en las cuales se comunican la creatividad artística y la dinámica social. Están asociadas, pero tanto el proceso social como el artístico son demasiado sutiles y demasiado complicados para poder explicarlos en términos sencillos.

Algunos críticos de orientación sociológica proponen que debemos estudiar las condiciones sociales del mundo en el cual se crea, se produce y, claro, se vende el producto artístico; les interesan, más que la obra, las implicaciones sociales del público para el cual se produce y la estructura de clase de la sociedad que la produce. Esto es claramente legítimo, con tal de que no decaiga en el tipo de pseudo-sociología que afeaba el estudio de la novela hace medio siglo, pero

absolutamente no es la *única* forma de estudiar el teatro. Nos hace falta, pues, la lectura cuidadosa en todos los registros de las obras de los autores principales, husmeando afinidades, intertextualidades, influencias comunes o recíprocas, coincidencias y disonancias. Tenemos que descubrir en qué medida podemos hablar, en el sentido más amplio, de un lenguaje teatral generacional o "periodizable." Vale decir, ¿qué es lo que tienen en común los integrantes de cualquier bloque cronológico?

Problema especial para el teatro es el hecho de que las posibles producciones o lecturas de un texto dado son múltiples, para decir lo menos. Cada producción es diferente, lo cual conduce a versiones extremadamente variadas del mismo texto, según el elenco, el director, las corrientes estéticas en boga, la situación socio-económico-histórica, etc. Además de las posibles variantes que todos los asociados con una producción cualquiera insisten en incorporar a *su* versión, tenemos el fenómeno peculiar al teatro de que es tanto colaborativo como vivo, con todas las resultantes complicaciones y posibilidades para el desastre. Como dijo Alfredo Hermenegildo, "Todo 'teatrero' sabe perfectamente . . . que una representación dramática está condicionada *hic et nunc* por la virtualidad del fracaso, del accidente de hoy, del blanco de la memoria, de la enfermedad o del enfado del primer actor, etc., etc." El elemento invariable es el texto, y aun éste está sujeto a distintas y variadas lecturas. Los signos de todo texto son múltiples y polifacéticos, lo cual no altera el hecho de que algunos textos son más ricos que otros. Ninguna teoría, ninguna producción, agota un texto de primer orden. Frente a tales dificultades, y dada la imposibilidad de asistir a *toda* producción de todo texto, sólo podemos incorporar a nuestra labor todas las posibles lecturas del texto que estudiamos, a la luz de nuestras capacidades y la documentación asequible, recordando que después de todo cada obra se escribe y se representa dentro de una situación histórica concreta y que siempre hay un horizonte de expectativas, horizonte que el proyecto teatral frecuentemente tiene el propósito de subvertir. Hay que recordar que estamos hablando de dramaturgos y no de ideólogos; pueden fácilmente cambiar de enfoque, de propósito, de método, de una obra en otra. No se pueden tomar los textos como si fueran invariables dentro de una especie de trayectoria monolítica.

Voy a terminar con una nota mucho más positiva. Vengo señalando los problemas de estudiar la historia del teatro hispanoamericano y los complejos cambios que se han efectuado tanto en la sociedad como en el teatro. Pero vamos a enfocarlo desde otro ángulo. Si consideramos todo lo que se ha hecho, lo que ha progresado el teatro de Hispanoamérica en su desarrollo, en su incorporación de sectores poco estudiados o totalmente desconocidos, en sus modificaciones originales de corrientes universales y, la verdad, en su desarrollo de nuevas y vitales técnicas teatrales, lo que nos espera no es tanto problema grave como

riqueza desconcertante y estimulante. A fin de cuentas, hace treinta años, ¿a quién se le habría ocurrido que íbamos a tener el placer de encarnarnos con tales dificultades?

Rutgers University



LATT 92: Esquina Latina en *Homenaje a Leo*.



LATT 92: Grupo Saltimbanqui.