

Cedeño Méndez, Rosana. *Teatro y Libertad. Origen y pervivencia del movimiento escénico independiente latinoamericano, siglo XX*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2024. 326 pp.

Agustín Sánchez Andrés

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

E-mail: agustin.sanchez@umich.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6569-5067>

<https://dx.doi.org/10.5209/rcha.96394>

Teatro y libertad constituye una aportación original y relevante a la historia de los orígenes y desarrollo del teatro independiente en América Latina durante los siglos XX y XXI. Un movimiento contrapuesto al teatro comercial y oficial, caracterizado por su dimensión social y política.

La autora parte de la aparición del Teatro del Pueblo en el inquieto panorama cultural bonaerense del primer tercio del siglo XX y de su impacto sobre el desarrollo de las primeras experiencias teatrales de este tipo en el Cono Sur, donde tendría lugar el nacimiento del movimiento teatral independiente en el continente americano. Estos primeros grupos que fueron surgiendo durante las décadas centrales de la centuria no eran homogéneos, ni en su organización ni en su estética, pero compartían el objetivo de hacer un teatro con espíritu crítico y no dirigido a las élites. No sería hasta la Primera Muestra de Teatros Independientes, realizada en Buenos Aires en 1949, cuando podría empezarse a hablar de la consolidación en el Cono Sur de un movimiento teatral caracterizado por su desafío al *statu quo* teatral y su alejamiento del teatro comercial; su carácter experimental, con valor estético y antielitista y su vocación formativa.

El libro narra cómo la década de 1950 estuvo marcada en un primer momento por el teatro existencialista de Beckett o Ionescu, si bien el fenómeno que impactaría realmente a la escena independiente latinoamericana sería la propuesta brechtiana, introducida por primera vez por el grupo uruguayo El Galpón, que llevó en 1957 a escena *La ópera de dos centavos* y dos años más tarde *El Círculo de tiza caucásiano*. Dos montajes, cuyo éxito abrumador resultó clave, como indica la autora, para la difusión de la obra de Bertolt Brecht por Sudamérica y, posteriormente, por el resto de América Latina.

Este impacto antecedería a la eclosión de nuevas y diversas formas de expresión teatral durante las décadas de 1960 y 1970, en muchos casos inspiradas por las tensiones sociales y culturales que tuvieron lugar en el marco de la Guerra Fría. Como muy bien señala la autora, se trataría de un clima de intensa creatividad artística pocas veces repetido en la historia y vinculado a un *zeitgeist* particular, marcado por la descolonización de África y Asia, el movimiento contracultural de mayo del 68, la lucha contra la segregación racial y la guerra de Vietnam en Estados Unidos y el inicio de la revolución sexual. Todo este clima de efervescencia cultural daría lugar a una Infinidad de grupos y de nuevas experiencias teatrales, desde Norteamérica hasta el Cono Sur, que configurarían lo que la autora denomina la segunda ola del movimiento de teatro independiente, una segunda etapa del movimiento teatral iniciado en las décadas anteriores. En este período se produjo un *boom* del arte con vocación revolucionaria en todo el continente. Desde el llamado Teatro de la Crueldad y nuevas expresiones artísticas, como el *happening* y el *performance*, que emergieron en Estados Unidos durante la década de 1960, hasta el fenómeno

representado por el Teatro Chicano o el Teatro del Oprimido, surgido por esas mismas fechas en Brasil. El libro analiza con detalle las relaciones entre todos estos movimientos artísticos que constituyeron el marco en el que tuvo lugar la consolidación durante las siguientes décadas del teatro independiente en todo el continente.

Tras analizar exhaustivamente el contexto internacional y regional en el que se produjo el surgimiento y expansión del teatro independiente latinoamericano, sus influencias teóricas y estéticas y los elementos y rasgos generales que permiten caracterizarlo como un movimiento artístico, la autora procede al estudio de tres grupos transcendentales para entender la historia del teatro independiente latinoamericano: El Galpón, de Uruguay; La Candelaria, de Colombia; y el grupo Yuyachkani, en Perú.

¿Por qué estos grupos y no otros del universo teatral latinoamericano? La respuesta hay que buscarla, como indica Rosana Cedeño, en que todos ellos constituyen proyectos teatrales singulares que han logrado persistir en el tiempo frente a otras experiencias similares, no menos interesantes, pero sí más efímeras y en ese sentido menos exitosas. El Galpón, La Candelaria y Yuyachkani son, ante todo, proyectos teatrales sobrevivientes, a menudo en el contexto de condiciones políticas extremadamente adversas y, sin embargo, lograron sobrevivir de distintas formas para representar, hoy en día, un patrimonio cultural vivo, no sólo para sus respectivos países, sino para todo el continente.

El libro aborda el estudio de estos tres grupos durante la dura Guerra Fría latinoamericana y su trayectoria tras el derrumbamiento del bloque socialista. La autora abre su estudio con El Galpón, el proyecto de teatro independiente más veterano y probablemente más exitoso del continente. Creado en Montevideo en 1949, su historia está ligada al surgimiento del teatro independiente, no sólo en Uruguay sino en el conjunto del Cono Sur, donde la actividad teatral logró atraer desde el principio a un público mucho más numeroso que en el resto del continente, lo que facilitó el desarrollo de experiencias vanguardistas en el ámbito escénico. El libro recorre la fascinante historia de los orígenes de este grupo, vinculados a la figura de Atahualpa del Cioppo y al colectivo La isla. La autora analiza como El Galpón tuvo desde el principio un perfil singular que lo diferenció de la mayoría de los restantes grupos de teatro independiente. En primer lugar, porque se estructuró como una asociación civil, con un estatuto legal, una asamblea general y un consejo directivo. Tuvo además en cada etapa numerosos directores escénicos y elencos teatrales variados, lo que constituye un hecho realmente singular. Todo ello se tradujo en una producción artística extraordinariamente prolífica y ecléctica, que abarcó desde el teatro clásico a obras de la más rabiosa vanguardia, como pone de manifiesto la detallada relación recogida por Rosanna Cedeño. Con todo, quizás su diferencia más relevante respecto a otros grupos similares fue contar pocos años después de su creación con cerca de 5.000 socios, cuyas aportaciones, unidas a los ingresos taquilleros, financiaron su funcionamiento e hicieron posible contar, ya desde 1969, con uno de los mejores y más equipados teatros de Montevideo.

El Galpón consiguió sobrevivir al hostigamiento y a la persecución del régimen militar uruguayo durante la década de 1970, primero mediante giras internacionales y después del encarcelamiento de varios de sus miembros y de la incautación de sus bienes por la junta militar, gracias a su exilio en México, donde entre 1976 y 1984 contribuirían a dinamizar la actividad teatral mexicana.

Terminada la dictadura, el gobierno de Julio María Sanguinetti restituiría sus bienes al Galpón en una medida cargada de simbolismo, lo que permitiría al grupo reanudar sus actividades teatrales en Uruguay, donde la persecución de la dictadura no hizo sino incrementar su popularidad, como pone de manifiesto el hecho de que para 1990 contara ya con más de 10.000 socios, el doble que antes de su exilio.

La historiadora y actriz mexicana aborda a continuación la historia de La Candelaria, un grupo que, junto al Teatro Experimental de Cali, marcó un hito en la historia del teatro colombiano. Su aparición está vinculada a la figura de Santiago García, un discípulo del dramaturgo y activista político japonés Seki Sano, que tras varias experiencias fallidas pondría en pie en 1968 en Bogotá el proyecto de la Candelaria.

La autora pone de manifiesto las dificultades experimentadas por el teatro independiente colombiano en sus inicios, marcados por una elevada crispación política y por la expulsión de autores y actores críticos de las compañías de teatro universitario, lo que dio lugar a que los grupos teatrales independientes tuvieran que agruparse en torno a una sólida organización gremial. La extrema politización del ámbito teatral colombiano durante la década de 1970 y la decisión de privilegiar la vertiente política frente a la artística marcarían desde un principio la experiencia de La Candelaria. Ello no sería obstáculo para que este grupo desarrollara una intensa actividad teatral que abandonó pronto los métodos tradicionales de actuación para centrarse en el método de creación colectiva propuesto por Jerzi Grotowski. A diferencia del Galpón, la Candelaria apenas logró vivir de los ingresos de taquilla y tuvo que recurrir a menudo al patrocinio de sindicatos y partidos de izquierda con cuyas actividades político-culturales colaboró. El incremento de la violencia política en Colombia durante la década de 1980 llevaría al grupo a apartarse un tanto del activismo político y a pasar a explorar la producción teatral menos comprometida de sus propios miembros y adentrarse en nuevas experiencias escénicas caracterizadas por el uso de un lenguaje transgresor y de una estética carnavalesca.

El libro aborda a continuación los orígenes del grupo independiente Yuyachkani, cuyo origen es indisociable de las problemáticas políticas y sociales del convulso Perú de la década de 1970. Su creación en 1971 hundía sus raíces en el teatro universitario, del que pronto se separaría para pasar a representar su propia producción teatral, con un perfil militante muy marcado desde el principio, aprovechando el apoyo prestado por el gobierno de Velasco Alvarado a aquellas actividades teatrales vinculadas al discurso político de carácter reformista del régimen velasquista.

La autora muestra como la crisis que puso fin al gobierno de Velasco provocó la aproximación del grupo a posiciones indigenistas, dirigidas a reivindicar el legado andino y que desplazaron el foco de atención del grupo hacia los problemas de las comunidades rurales quechuas y aimaras, al tiempo que —al igual que en el caso de La Candelaria— adaptaban un lenguaje expresivo próximo a las propuestas de Grotowski. Este proceso acabaría llevando a la profesionalización de los actores y a la tardía obtención de un espacio propio en un barrio popular de Lima. Su actividad teatral se vio limitada, sin embargo, durante la década de 1980 por la restricción de los viajes al interior andino y la desaparición de la vida nocturna en la capital a consecuencia de los ataques de Sendero Luminoso.

La parte final del libro profundiza en torno a las vicisitudes de estos tres grupos durante la postguerra fría. La autora analiza cómo el fenómeno de la globalización y la aparición de una suerte de cultura internacional, de clara matriz occidental y vinculada a la sociedad de consumo, incidieron en las transformaciones experimentadas por el teatro independiente latinoamericano. El libro describe detalladamente la adaptación de cada uno de los grupos estudiados a las nuevas condiciones socio-culturales y a los nuevos lenguajes escénicos surgidos a finales del siglo XX y principios del XXI.

Su suerte fue dispar. Desde el éxito económico del Galpón, de la mano del desarrollo de innovadoras iniciativas empresariales con el respaldo de las autoridades uruguayas, a la consolidación del proceso de profesionalización experimentado por Yuyachkani en paralelo al vuelco hacia la individualidad, pasando por el relativo *aggiornamento* de La Candelaria tras la retirada de Santiago García y el patrocinio del grupo por el gobierno de Gustavo Petro.

Con todo, la adaptación de los tres grupos a las transformaciones socio-culturales experimentadas en las últimas décadas pone de manifiesto su condición de proyectos teatrales singulares que lograron sobrevivir a lo largo del tiempo e influir de manera notable en el desarrollo de la actividad teatral en sus países y en el conjunto del continente. Como señala la autora, no en vano sus salas de barrio, en el caso de La Candelaria y Yuyachkani, o el gran complejo cultural administrado durante la última década por el Galpón, han posibilitado el trabajo creativo a lo largo del tiempo, la formación de generaciones de actores, la investigación en el ámbito teatral, la difusión de obras de la vanguardia artística nacional e internacional en el continente y la conformación de un público entendido a lo largo de varias generaciones.

El libro de Rosanna Cedeño nos habla extensamente de todo ello y lo hace además con una prosa ágil y elegante que ameniza su lectura, sin que para ello sea un obstáculo el extenso y

documentado aparato crítico que cimienta una obra tan interesante como relevante para la historia del teatro en América Latina. El texto está además bellamente ilustrado por una selección de carteles promocionales de algunas de las producciones teatrales mencionadas, así como por fotografías de las actividades de los grupos estudiados recopiladas por la autora. Su lectura resulta, por lo tanto, sumamente recomendable, tanto para los especialistas como para el público en general.