

Carmen Márquez Montes

Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico

Hispanoamérica. Siglo xx

Telón abierto a once escenas

CÁTEDRA
Teatro y artes escénicas

ÍNDICE

PRÓLOGO. Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico	15
INTRODUCCIÓN. <i>Telón abierto a once escenas</i> y sus propósitos	19

HERENCIAS

1. DE LOS ESCENARIOS DECIMONÓNICOS A LAS TABLAS DEL SIGLO XX	27
1.1. Argentina: de las arenas del circo a la primera edad de oro y el grotesco criollo	28
1.1.1. De la pantomima circense al teatro gauchesco	28
1.1.2. La primera edad de oro (1902-1910): Florencio Sánchez (1875-1910)	31
1.1.3. El grotesco criollo: Armando Discépolo (1887-1971)	32
1.1.4. Compañías teatrales y espacios de representación	39
1.2. Cuba, teatro mambí y teatro bufo	39
1.2.1. Espacios de representación del teatro bufo	48
1.3. México, del costumbrismo a la Revolución y las capas	49
1.3.1. Tendencia experimental y universalista	51
1.3.2. Tendencia nacionalista	53
1.3.3. El teatro de carpas	54
1.4. Los escenarios del Cono Sur: Chile, Uruguay y Paraguay	58

1.4.1. Chile y las urgencias sociales a escena	58
1.4.2. Uruguay, escenario rioplatense	59
1.4.3. Paraguay y la reconstrucción nacional	61
1.5. La zona andina: Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia	62
1.5.1. Bolivia y la identidad escindida	62
1.5.2. Perú y la mitología andina	64
1.5.3. Ecuador y la alternancia política	65
1.5.4. Colombia y la regeneración	66
1.6. Centroamérica y sus primeras escenas	69
1.6.1. Panamá, la escisión y el canal	69
1.6.2. Costa Rica y el desarrollo	70
1.6.3. Nicaragua y la inestabilidad	70
1.6.4. Honduras	71
1.6.5. El Salvador	71
1.6.6. Guatemala	72
1.7. El Caribe y sus escenas	73
1.7.1. Venezuela	73
1.7.2. República Dominicana	74
1.7.3. Puerto Rico y su nueva realidad	75
2. DE LA BÚSQUEDA A LA VANGUARDIA	77
2.1. Movimientos vanguardistas de la escena hispanoamericana	77
2.1.1. Antecedentes y contextos	78
2.1.2. Líneas creativas y tendencias	80
2.1.3. Autores y obras principales	83
HECHO ESCÉNICO Y CONTEXTOS	
3. TRANSICIÓN ENTRE LOS PRIMEROS ESCENARIOS Y LA GENERACIÓN REALISTA	107
3.1. Argentina, auge y decadencia del teatro independiente	107
3.2. México y la institucionalización de la Revolución	110
3.2.1. Autores y obras representativas. Rodolfo Usigli y <i>El gesticulador</i> (1937)	113

3.3.	La escena cubana prerrevolucionaria	115
3.4.	El Cono Sur: Chile, Uruguay y Paraguay	117
3.5.	Zona andina: Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia	120
3.5.1.	Contexto social y político	120
3.5.2.	Corrientes, estéticas y temáticas	121
3.5.3.	Creadores de la escena andina	123
3.5.4.	La excepcionalidad de Colombia	124
3.6.	La escena centroamericana comienza a despuntar	126
3.7.	Los escenarios del Caribe: Venezuela, República Dominicana y Puerto Rico	129
4.	EL REALISMO DE LOS AÑOS CINCUENTA. CONSOLIDACIÓN DE LA ESCENA HISPANOAMERICANA	134
4.1.	Realismos del Cono Sur o la creación de las dramaturgias nacionales	134
4.1.1.	Generación del cincuenta en Argentina, legado para la historia	134
4.1.2.	Uruguay, realismos y generación del 45	141
4.1.3.	La renovación teatral del cincuenta en Chile	142
4.1.4.	La escena bajo vigilancia en el Paraguay de los años cincuenta	149
4.2.	El realismo crítico llega a los Andes	153
4.2.1.	Contexto político, social, económico y cultural	153
4.2.2.	La Revolución del 52 y los nuevos dramaturgos bolivianos	159
4.2.3.	La consolidación de la escena peruana: generación del cincuenta	161
4.2.4.	El nuevo teatro ecuatoriano y la integración cultural	164
4.2.5.	La generación de La Violencia y la dramaturgia del director en Colombia	167
4.3.	La generación realista del medio siglo en la escena centroamericana	171
4.3.1.	Guatemala: teatro y revolución (y contrarrevolución)	171

4.3.2. El Salvador: profesionalización bajo el impulso de Bellas Artes	174
4.3.3. Costa Rica: entre la tradición y la búsqueda de un teatro nacional	178
4.3.4. Nicaragua: la lenta gestación de un teatro moderno	182
4.3.5. Honduras en sus primeros intentos escénicos	185
4.3.6. Panamá: sincretismo e identidades en la encrucijada del istmo	187
4.4. La generación del cincuenta en el teatro del Caribe: Venezuela, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico	190
4.4.1. La primera generación del teatro venezolano	190
4.4.2. Cuba: entre la vanguardia y la revolución teatral	194
4.4.3. República Dominicana: teatro entre la sombra de la tiranía y el amanecer de la libertad	198
4.4.4. Puerto Rico: forjando un teatro nacional en la encrucijada colonial	201
4.5. La generación del cincuenta en el teatro mexicano: contexto, nuevos dramaturgos y transformaciones escénicas	205
4.5.1. Contextos en el «milagro mexicano»	205
4.5.2. La «generación del medio siglo» o un nuevo ciclo teatral	206
4.5.3. Contextos escénicos: grupos, espacios, formación y profesionalización	210
5. LA ESCENA POLITIZADA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA	216
5.1. El Cono Sur: Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay	216
5.1.1. Chile, polarización política y efervescencia cultural	216
5.1.2. Argentina en los años sesenta y setenta: modernización cultural, autoritarismo y violencia	224
5.1.3. Uruguay en los años sesenta y setenta: del apogeo democrático a la noche dictatorial	231

5.1.4. Paraguay en los años sesenta y setenta: aislamiento autoritario y despertar de un teatro independiente	237
5.2. Convulsiones y transformaciones en los países andinos: Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia	247
5.2.1. Bolivia: entre la Revolución Nacional y las dictaduras militares	248
5.2.2. Perú: revolución militar, modernización y cultura popular	251
5.2.3. Ecuador: subversión cultural y teatro independiente en medio de la inestabilidad	257
5.2.4. Colombia: modernización, violencia y el nacimiento del Nuevo Teatro	260
5.3. Artes escénicas en Centroamérica durante las décadas de 1960 y 1970	266
5.3.1. Panamá, pequeñas aportaciones escénicas	266
5.3.2. La edad de oro de la dramaturgia costarricense	271
5.3.3. Nicaragua: dictadura somocista, silencio escénico y semillas revolucionarias	276
5.3.4. Honduras: inestabilidad política y resiliencia del teatro universitario	281
5.3.5. El Salvador: efervescencia revolucionaria y pedagogía teatral	287
5.3.6. Guatemala: del optimismo desarrollista al conflicto interno, entre el Teatro Nacional y el teatro popular	292
5.4. Artes escénicas caribeñas en las décadas de 1960 y 1970	297
5.4.1. Venezuela, encrucijada de escenas	297
5.4.2. La Cuba de la revolución triunfante (1960-1979)	298
5.4.3. República Dominicana. De la dictadura a la identidad (1960-1979)	300
5.4.4. Puerto Rico en busca de la identidad entre dos mundos	302

5.5.	Las escenas políticas mexicanas	305
5.5.1.	Contexto político, social, económico y cultural de México (1960-1979)	305
5.5.2.	Nuevas voces, nuevas líneas creativas	307
6.	LA NUEVA DRAMATURGIA, LA VUELTA DEL TEXTO A LOS ESCENARIOS Y LOS NUEVOS RUMBOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	325
6.1.	El Cono Sur. Contextos políticos, sociales y culturales (1980-1990)	325
6.1.1.	Chile: dictadura, resistencia cultural y apertura democrática	326
6.1.2.	Argentina: de la dictadura al neoliberalismo	332
6.1.3.	Uruguay: deshielo cultural y regreso de la democracia	341
6.1.4.	Paraguay: teatro bajo el régimen de Stroessner y la difícil transición	346
6.2.	El teatro andino entre 1980 y el nuevo milenio: Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia	352
6.2.1.	Contextos sociopolíticos y culturales	352
6.2.2.	Nuevos creadores bolivianos entre la tradición y la ruptura	361
6.2.3.	Perú: democracia fragilizada, violencia política y resistencia cultural	364
6.2.4.	Ecuador: el despertar indígena, la búsqueda identitaria y la ausencia de políticas culturales	369
6.2.5.	Colombia. Apertura democrática, violencia narco paramilitar y auge de la «movida» teatral	371
6.3.	Las nuevas dramaturgias centroamericanas	375
6.3.1.	Escenarios panameños, dictaduras e invasión	375
6.3.2.	Costa Rica, nuevos dramaturgos y compañías	378
6.3.3.	El teatro como acto de resistencia en Nicaragua	384
6.3.4.	Honduras, el despertar del teatro popular	390
6.3.5.	El Salvador: teatro en tiempos de conflicto y transición	391
6.3.6.	Guatemala: teatro de resistencia, memoria e identidad	393

6.4. Nuevas dramaturgias caribeñas	394
6.4.1. Venezuela: los «novísimos» de los ochenta y noventa, y el nuevo lenguaje escénico	394
6.4.2. Cuba: Revolución, apertura y «Periodo espe- cial»	399
6.4.3. República Dominicana: Dramaturgos indepen- dientes y grupos emergentes en un teatro na- ciente	405
6.4.4. Puerto Rico: «La Nueva Dramaturgia puerto- riqueña», búsqueda de la voz nacional	412
6.5. Las nuevas dramaturgias de México y la descentrali- zación	418
 7. EL TEATRO HISPANO EN LA OTRA AMÉRICA, HISTORIAS, DE- SARROLLO Y CONSOLIDACIÓN	433
7.1. Teatro chicano en el oeste de EE. UU.	434
7.1.1. Auge con el movimiento chicano (1965-1980)	435
7.1.2. Profesionalización y diversificación (desde los años ochenta al siglo xxi)	437
7.2. El teatro hispano en Nueva York. Inmigración y afir- mación cultural	439
7.3. El teatro hispano en Miami (y su expansión en Flo- rida)	448

LEGADOS

 8. EN LOS UMBRALES DEL SIGLO XXI. LA «PERFORMANCE» Y GÉ- NEROS HÍBRIDOS Y FRONTERIZOS	459
8.1. Antecedentes e influencias históricas hasta los años noventa	459
8.2. Principales líneas creativas: <i>performance</i> , video, teatro- danza, teatro expandido y formas fronterizas	462
8.2.1. La <i>performance</i>	463
8.2.2. Video-creación y multimedia escénica	464
8.2.3. Teatro-danza (o danza-teatro)	465

8.2.4. Teatro expandido y nuevos espacios escénicos	467
8.2.5. Otras formas escénicas fronterizas	468
8.3. Artistas, colectivos y creaciones	471
8.4. El papel de la mujer: <i>performance</i> y formas híbridas como expresión feminista y de género	477
8.5. Activismo LGBTQ+ y prácticas performativas e híbridas	481
8.6. Otras luchas sociales y culturales a través de los lenguajes escénicos contemporáneos	484
 9. TEATRO DEL PUEBLO, EL NACIMIENTO DEL TEATRO INDEPENDIENTE	487
 10. EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA	493
 11. TEATRO ABIERTO, EJEMPLO DE UNIÓN DE LAS GENTES DE LAS ARTES ESCÉNICAS	498
11.1. Teatro Abierto 1981: primer ciclo y el incendio del Picadero	500
11.2. Teatro Abierto 1982: concurso nacional y nuevos rumbos	502
11.3. Teatro Abierto 1983: ganar las calles en el final de la dictadura	504
11.4. Teatro Abierto en democracia: proyectos de 1984-1985 y El «Teatrazo»	506
 BIBLIOGRAFÍA	513

PRÓLOGO

TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

El teatro no se puede estudiar de espaldas a las artes escénicas, pues es una de ellas. La disonancia entre los mundos académico y teatral ha forzado una manera de entender el teatro como literatura dramática escrita por grandes autores. Aunque esta entra bien dentro de los parámetros tradicionales de estudio literario (un autor más o menos canónico, una obra, su recepción), las artes escénicas son un fenómeno colectivo que necesita de la participación de un conjunto de personas muy amplio: actores y actrices, empresarios, directores de escena, «autores», utileros, regidores, iluminadores, productores, carpinteros, músicos, adaptadores, publicistas, críticos y, claro, dramaturgos. La caracterización colectiva del hecho escénico difumina el sentido de autoría y multiplica los niveles de composición. A la par, el hecho de que se trate de un arte efímero que solo se completa con la interpretación coetánea o posterior a la primera composición de la pieza aumenta las posibilidades de recepción. Una verdadera historia de las artes escénicas no se puede hacer sin tener en cuenta a todos estos profesionales y los distintos aspectos de su trabajo, ni sin establecer un estudio de la recepción sincrónica y diacrónica del producto final. Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico ana-

liza el fenómeno escénico desde todos estos puntos de vista. Los trabajos parten de aspectos literarios, comunicativos y sociológicos, planteamientos técnicos, como el aforamiento del público, el aparato de la escena, la escenotecnia, la iluminación, el figurinismo, etc. Es decir, planteamos una historia puramente «teatral» que combina la puesta en escena y que contempla la historia escénica de los textos, de modo que se consideran los aspectos técnicos de la práctica teatral y los literarios del texto dramático.

La colección tiene un especial interés en recoger la actividad de las profesionales del teatro y pluralizar el discurso fundamentalmente masculinizado de la historia de la literatura dramática. Seguimos un modelo de lenguaje inclusivo recomendado por lingüistas con conciencia de género, como Eulalia Lledó y Mercedes Bengoechea, que sugieren que para evitar la ocultación de las mujeres en el discurso público, se acuda a las formas femenina y masculina de las palabras o a alternativas léxicas y sintácticas que reemplacen el masculino genérico. Recurrimos, pues, a nombres colectivos, sustantivos abstractos, la metonimia, convenciones administrativas o las dobles formas femenina y masculina.

Todos los volúmenes presentan, asimismo, una visión panhispánica e hispanista del fenómeno desde una perspectiva internacionalista, y, como deslinde de la ampliación del concepto de autoría, un acercamiento inclusivista que trata las artes escénicas en su conjunto. Los volúmenes se plantean de manera global, sin hacer distinción entre el teatro escrito y el puesto en escena, ni entre unos y otros países de habla hispana, ni entre las distintas tradiciones dentro de España. La colección sitúa el hecho escénico en el ámbito internacional, trata las manifestaciones teatrales de las distintas lenguas dentro de España (catalán, gallego, euskera, etc.) y de la América hispana (quechua, náhuatl, etc.), así como las lenguas francas artísticas (latín, francés, inglés). El fenómeno teatral aspira, por su propia naturaleza híbrida, compleja, a ser abarcador; una historia que lo describa en profundidad debe también, al menos, intentarlo.

Pese a que cada uno de los volúmenes de la colección mantiene una independencia de planteamiento marcada por la natu-

raleza del periodo que analizar, todos están divididos en los mismos cuatro aspectos fundamentales: (1) herencias, (2) hecho escénico, (3) contextos y (4) legados. Esta superestructura favorece una unidad interna entre los nueve volúmenes a la par que se respeta la estructura de cada uno¹. La primera de las secciones, «Herencias», está destinada a trazar los paralelismos con la tradición escénica inmediatamente anterior. La segunda, «Hecho escénico», se fundamenta en el análisis de los signos teatrales y de la escenificación del momento: ámbitos y espacios teatrales, iluminación, figurinismo, maquinaria teatral, representación e interpretación (música, gestualidad, escena, espectáculo), formas dramáticas (farsa, comedia, tragedia, géneros breves), la relación de la escena hispana con su contexto europeo, y la interrelación entre artes escénicas y teatro. La tercera parte, «Contextos», se acerca al ámbito de representación, recepción y difusión (impreso, oral, digital) del teatro. Una última sección, «Legados», traza la vida escénica posterior de las obras.

Gracias a este planteamiento global y abarcador esperamos dar cuenta cabal del fenómeno que estudiar. Sirva esta introducción como punta de lanza del impulso apasionado y riguroso (a la par que utópico) del conjunto de volúmenes de capturar «lo incapturable»: las artes teatrales y escénicas.

JULIO VÉLEZ-SAINZ
Director de la colección

¹ Dada la inmensidad de la materia por tratar, ha parecido necesario permitir que las secciones de «Hecho escénico» y «Contextos» se unan en este volumen.