

RESEÑAS

GEOGRAFÍAS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA. UN RELATO HISTÓRICO: UN VIAJE POR EL TERRITORIO Y EL TIEMPO DEL TEATRO LATINOAMERICANO

***Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico.* Marina Lamus. Bogotá. Luna libros. 2010. 407 páginas.**

Como el nombre lo indica, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, es un libro que hace dos recorridos por el teatro del subcontinente. Uno por el territorio ya que propone una unidad para el continente. Marina Lamus afirma que en él:

se han establecido relaciones duraderas entre los países latinoamericanos y (...) algunos hechos históricos y culturales se convirtieron en símbolo de los procesos de integración. Los préstamos, intercambios, influencias mutuas son muchos, amplios y variados. El idioma común ha hecho más expeditos estos procesos y en la afirmación incluyo a Brasil, porque no hay mayor dificultad en entender ambos idiomas, pues son lenguas hermanas (...) por lo cual no ha existido una verdadera barrera (p. 373).

El otro recorrido es temporal y abarca desde la Conquista hasta nuestros días. Este es un peregrinaje diacrónico que revela la intención de la investigadora por registrar el origen común y el desarrollo paralelo del teatro a través de todo el subcontinente. Según Lamus, con la llegada de los españoles arribó también una nueva cosmovisión. Una nueva cultura con todas sus tradiciones, incluidos sus dos tipos de teatro: el sagrado y el profano. Y fueron –en primera instancia– las órdenes Franciscana y la Compañía de Jesús las que tomaron la bandera en la tarea de imponer la simbología peninsular a costa de la nativa, mediante el uso del teatro religioso. A pesar de esta clara intención de aniquilación de las culturas aborígenes, el teatro español no pudo salir indemne, no logró instaurarse en un estado puro y terminó por amalgamarse con expresiones de los indígenas, en especial en el territorio mexicano, hasta convertirse en lo que la autora denomina “el primer teatro híbrido americano” (p. 5). Esta afirmación es importante en el sentido de que connota la relevancia que Lamus le otorga a la herencia de las tribus

precolombinas. Si bien, la autora no afirma que haya existido un teatro como tal previo a la llegada de los europeos, sí aboga por la transculturación mutua entre el teatro piadoso y diversas formas de expresión (rituales y culturales) indígena –y africana más adelante–. El reconocimiento de esta simbiosis primigenia, le permite a la autora mostrar cómo perviven trazas de lo nativo y de lo negro en algunos teatros contemporáneos, no obstante las variadas restricciones y elisiones a las que ha sido sometido.

Sobre el teatro mestizo, en una modalidad más laica, la autora afirma:

Estas tradiciones performativas guardan huellas de las fusiones prehispánicas y religiosas católicas bajo condiciones sociales, políticas y culturales en que se dieron y continúan siendo un cauce vivo por donde fluyen complejos discursos filosóficos y artísticos. Son disidencias centenarias, escapadas de las censuras y de las vedas y sin estatus frente a las culturas centrales. Son representaciones vigorosas, significantes y teatrales (...) los movimientos, danzas y detalles importantes delatan sus orígenes y su evolución en el tiempo (p. 23).

Más allá de la ilación de títulos, Marina Lamus empieza a entretener la historia del teatro con la del público, con el trasegar de los grupos que lo montaban, con nombres y anécdotas de los actores y la transformación de sus técnicas, con el nacimiento y desarrollo de la crítica y de la teoría, con el medro de los locales en que se ejecuta y todos estos elementos se

muestran imbricados absolutamente con la historia social y su devenir. Vemos, por consiguiente, que la autora complejiza el concepto de teatro, pues en su libro se subraya, de forma tácita, que la historia teatral es la trama de un sinnúmero de factores y no solo el inventario de textos escritos (de los que, a veces, a penas se tiene alguna noticia).

Teniendo en cuenta lo anterior, quisiera resaltar dos temas que la autora integra a su investigación y que, a mí parecer, dan cuenta de la profunda conexión entre los fenómenos social y escénico, y del peso que tienen en la perspectiva de la investigación de Marina Lamus. Por un lado, está la censura. La historiadora muestra cómo la religión determinó comportamientos específicos, tanto para los creadores como para el público de la época colonial. Más adelante, podemos encontrar un apartado dedicado al mismo problema pero en el siglo XX, en un contexto político muy definido: los periodos dictatoriales que propiciaron no solo el acallamiento y la persecución de muchas voces, sino –también– el auge de múltiples estrategias creativas como contraposición crítica a las directrices gubernamentales. Por otro lado, Lamus incorpora dos subcapítulos sobre la incursión de la comunidad negra al mundo teatral. Así, rastrea, en el periodo colonial, la actividad anónima de algunos músicos, cantantes, técnicos, actores y titiriteros. Y luego, en el Capítulo VI, se toma dos apartados para asentar dicha participación en los siglos XIX y XX: “Artistas afrodescendientes” y “El negro como personaje”. Podemos decir que, aunque son menciones mínimas, tratan un aspecto casi desconocido del teatro latinoamericano.

Del tercer capítulo al quinto, Lamus ofrece el panorama de la paulatina secularización de la sociedad y del fenómeno teatral que suscitó. Así, recorre desde la estética barroca que rigió la actividad artística del siglo XVII, hasta las prácticas dramáticas que surgieron en la época Republicana. De este lapso la investigadora hace patente el nexo entre los proyectos nacionales americanos y el teatro en diversos aspectos: la importancia que se dio a la construcción de edificios (nacionales, municipales, barriales) que albergaran a artistas y espectadores; la búsqueda, constitución y difusión de una idea de nación a través del arte teatral y también como espectáculo dedicado al divertimento de las distintas clases sociales. En estos capítulos es muy significativo cómo el teatro (tanto el edificio como la entidad artística) es un punto de coyuntura social que permite una comunicación directa entre el escenario y la vida cotidiana. Esta cualidad faculta al arte para generar diversas dramaturgias para distintos tipos de receptores y distintos acontecimientos públicos.

Como hemos visto hasta el momento, *Geografías del teatro* es un libro con una perspectiva cronológica de la historia. Así, Marina Lamus puede explicar el teatro como un proceso en devenir constante. Sin embargo, la visión de proceso no implica la noción de progreso. Es decir, a la historiadora no le interesa demostrar que el teatro de un periodo es de calidad superior frente al del periodo que lo precede. No, en el texto queda claro que cada fase histórica genera un fenómeno abundante en particularidades estéticas y sociales propias que van a permear la institución teatral. Por el contrario, esta conciencia de proceso posibilita una lectura más

amplia, porque en lugar de ver al teatro como una vía única que se dirige a un tipo ideal de configuración formal, Lamus propone que, desde ese origen híbrido, el teatro se ha ido abriendo hacia estéticas heterogéneas; así, puede admitir –en su delimitación del teatro– artes familiares que potencian la definición clásica. Me refiero a que Marina Lamus propone como lenguajes comunes a lo dramático la danza, los títeres, el performance y otros evidenciando un proyecto de miras menos constreñidas que los de otros autores. Por lo mismo, la investigación no hace hincapié en los movimientos tradicionales que pertenecen a cada era (barroco, naturalismo, romanticismo). Sin duda los menciona, pero para señalar que junto a una escuela hegemónica se manifiestan otras, sean estas epigonales, populares, contradictorias, mixtas, diversas que, en todo caso, enriquecen el momento específico y dan pie a múltiples corrientes nuevas.

Como consecuencia directa de lo anterior, el siglo XX se presenta como un marco amplísimo para el acaecer teatral. En primera medida, la autora da cuenta de la preocupación por la identidad latinoamericana que se suscitó desde finales del siglo inmediatamente anterior. Luego, relaciona las dinámicas sociales y culturales que le dieron un subtexto al ámbito teatral. De este modo, el siglo XX va a caracterizarse por la proliferación de modalidades teatrales, algunas empiezan a preguntarse por lo auténtico y lo latinoamericano y –simultáneamente– a dialogar con teatros foráneos; especialmente con las vanguardias europeas, y con autores como Stanislavski, Strindberg, Brecht. Dichos

acercamientos nutrieron, en diversa medida, las inquietudes pertinentes a las prácticas específicas del teatro.

La investigadora hace un recuento de diversas modalidades que convivían en este momento, pero denota el predominio que tuvo la creación colectiva, ya fuera en los grupos universitarios o en grupos independientes que –además– tuvieron una participación política ardua hasta la década del setenta cuando empieza a agotarse el paradigma. Para Lamus como para otros estudiosos, este decenio trajo consigo una desilusión general frente a la política y a los grandes relatos que redundó en un abandono de las utopías y del trabajo colectivo (sin extinguirlo del todo), con lo que se propició el ambiente para la exploración individual. En la actualidad se ha hecho más evidente esta fecundidad de lo experimental. Uno de sus efectos más notorios es la dificultad para contener en modelos concretos la amplitud y variedad de los teatros particulares; no obstante, Lamus se arriesga a decir que parece haber una tendencia hacia lo urbano en el teatro latinoamericano actual. En otras palabras, el teatro nace en los centros urbanos, pero, sobre todo, se preocupa por fenómenos de la convivencia dentro de la ciudad y usa los medios que la vida urbana facilita para llegar a sus espectadores, como el video, la tecnología digital, etcétera.

Marina Lamus concluye su libro con una pequeña reflexión a cerca de cómo el teatro actual de América Latina pertenece a lo que ella llama “la tradición del olvido” (p. 374) y que consiste en que, desde el siglo XIX, los autores tienden a obviar la deuda que tienen con sus antecesores, para así establecerse como los primeros, los adalides en la historia del arte escénico. A pesar de esta visión pesimista, la autora reconoce que el teatro latinoamericano tiene una solidez gracias al intercambio entre directores, teóricos, grupos itinerantes que se han ocupado de pensar el teatro y que han tenido las facilidades comunicativas y de transporte para difundir sus investigaciones y logros por toda América Latina. Aun así, en el libro hay un constante lamento por la falta de investigación y de estudio de los diversos acontecimientos por los que ha pasado el teatro desde sus orígenes en el continente. Es obvio que para Lamus la reflexión sobre la historia y sobre la práctica es fundamental, no como accesorio sino como parte integral de la escena teatral. Así, los estudios teatrales son parte del “tema apasionante y complejo” (p. 375) que es el teatro, y su importancia trasciende el círculo intelectual porque alumbró la historia de toda una sociedad.

María Alexandra Aguirre Rojas
Universidad Nacional de Colombia
Departamento de Estudios Literarios