



Teatro como “acontecimiento” en la América Latina de los años 50 y 60¹

Magaly Muguercia²

Resumo

O presente texto analisa a avalanche de inquietações que assola o teatro latino-americano entre os anos de 1950 e 1960, período em que os artistas se colocam questões radicais acerca do estatuto do objeto artístico e sobre sua relação com a realidade imediata.

Palavras-chave: Grupos teatrais dos anos 60; Teatro Latino-Americano; Teatro político

En los años 50 el arte de la “puesta en escena” conquista su profesionalismo en varios países latinoamericanos. En una nueva fase de modernización, los artistas comienzan a apropiarse del mal conocido Stanislavski, del absolutamente fascinante Brecht (que, en verdad, solo entonces se está dando a conocer en el mundo), y se abalanzan sobre un teatro del absurdo que, en América Latina, causa un efecto levemente familiar. “En México Ionesco es un autor costumbrista”, había dicho Alejandro Jodorowsky. (ITA, 2009).

De modo que un tropel de inquietudes – a veces contradictorias entre sí -- invade el espíritu de los artistas del teatro en el mismo momento en que el arte, en su conjunto, ha comenzado a hacerse preguntas radicales sobre su relación con la realidad y sobre el estatuto del objeto artístico.

Tomemos en cuenta, además, la específica vocación etnológica y política del arte latinoamericano. Esta aparece exacerbada en la época que analizamos, porque de los años 50 a los 60 se pone en marcha en la América Latina una radicalidad sembrada de guerrillas, que la presencia y el activismo de la Revolución Cubana estimula. Se producen históricas subversiones encabezadas por el movimiento estudiantil. Antes de que las dictaduras sobrevengan para interrumpir este brote continental, se articulan

¹ Esta investigación ha sido financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico FONDECYT – Chile

² Investigadora, crítica y ensayista cubana residente en Chile. Especialista en teatro latinoamericano y en estudios de performance. Fue directora de la revista Conjunto y del departamento de Teatro de Casa de las Américas. Es profesora de Teatro Latinoamericano, Teoría de la Performance y Metodología de la Investigación en cursos de pregrado y Magíster en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

situaciones revolucionarias en Brasil, Argentina, Uruguay y Chile; hay movimientos guerrilleros en Perú, Colombia, Venezuela y casi todos los países de América Central. Son los “años de revolución”

Lo que ahora comentaremos es la labor de ciertos artistas y grupos que, desde los años 50, se acercan a una zona de frontera donde la teatralidad comienza a pensarse como ‘acontecimiento’, es decir, como una irrupción de lo nuevo que, más allá de la representación, expone al espectador a una desestructura física real.

Los antropológicos

En 1953 el poeta haitiano Félix Morriseau-Leroy escribe y lleva a escena su *Antígona en creole*, adaptación de las tragedias de Esquilo y Eurípides. La propuesta emplea el idioma creole y ritos del vodú, en un momento en que la intelectualidad haitiana lucha por valorizar la religión popular y por obtener el reconocimiento de la lengua popular como idioma oficial del país. Esta *Antígona* se presentaba al aire libre, y la protagonista, según la versión del poeta haitiano, es hija de Dambalá, la serpiente, un poderoso *loa* del panteón vodú (FRADINGER, 2011). Participaban en aquellos ritos y posesiones (simbólicos y reales) una combinación de actores profesionales y populares, y el encuentro transcurría no en un edificio de teatro sino en los cerros de la periferia de Puerto Príncipe, donde la población vivía su pobreza calamitosa.

Sobre aquel espectáculo escribió entonces Alejo Carpentier:

Veo perfectamente una Antígona situada en una isla del Caribe, o en la selva virgen, rodeada de una naturaleza paroxística, cargando con el peso de un sol implacable, dando rienda suelta a sus energías instintivas, a su concepto elemental y verdadero – maniqueísta por así decirlo – del Bien y del Mal... Tal vez se trata de una mera impresión; pero mejor veo a Creón y a Antígona en una aldea del Macizo Central de Haití, rodeados de buitres que lo son de verdad, que en la extrema civilización de la isla de Francia, de Bélgica o de Escocia... (CARPENTIER, 2006, s/p).

En 1956, de nuevo en tierra de afroamericanos, se estrena en Recife el *Auto da compadecida*, del brasileño Ariano Suassuna. En el texto, el autor solicitaba que las acciones se realizaran de principio a fin “como si se estuvieran representando en el picadero de un circo” (SUASSUNA, 1955, p.206). Decía la acotación, refiriéndose a las figuras populares de Joao Grilo y Chico: “el espíritu circense orienta los gestos y reacciones de los dos personajes” (SUASSUNA, 1955, p.207).

El director, Clénio Wanderley, concibe la escena como un picadero. Cada vez que los actores ingresan al área de actuación, corren y agitan las manos en alto,

victoriosos, como si irrumpieran en la arena de un circo. El público interrumpe con aplausos la acción y asimismo la palabra de un payaso-narrador que – advierte Suassuna en la acotación – es el responsable “por todo lo que la pieza posee de reflexión” (SUASSUNA, 1955, p.207). Lo que muestra esta Compadecida, por su escritura y su concepto escénico, es la chispa creativa de los pobres y la religiosidad popular como una fuente de resistencia a la clase dominante.

El texto de Suassuna y el concepto escénico de Wanderley invitaban al espectador a cruzar “la frontera estética que existe entre la realidad y la representación” (SUASSUNA, 1955, p.207). Al año siguiente, este extraño producto mezcla de circo, auto medieval, fiesta folclórica y pieza didáctica gana todos los premios del festival de Aficionados de Río de Janeiro.

Y en 1957, en Perú, un camino de teas encendidas marca la ruta a caminantes que, en la noche, avanzan hacia un “conjunto espectral” de ruinas incaicas (GARGUREVICH, 2006). En la explanada desnuda, frente al auténtico palacio precolombino, está a punto de celebrarse el juicio a Atahualpa, último Inca. Llegado el clímax, “se iluminan hogueras en los cerros y varios ‘indios’ estratégicamente repartidos lanzan ayes que el eco reparte en el valle.” Un músico hace repicar la tarola y, al cesar el redoble, “callan los indios de los cerros” con un silencio que Bernardo Roca Rey (el dramaturgo-director) “prolongaba de manera genial”. *La muerte de Atahualpa*, asegura un cronista, es “el más bello y espectacular montaje del teatro peruano” (GARGUREVICH, 2006).

En los tres ejemplos anteriores hemos observado una práctica del teatro “en espacios no convencionales”, como se diría hoy. Esta gente de teatro de Haití, Brasil y Perú representan a una vanguardia que, con perspectiva antropológica y política, en los años 50 se pregunta: ¿cómo transformar la recepción del espectador local? ¿Cómo ponerlo en situación participante, dentro y más allá de la frontera estética, de la mimesis y la ilusión de verdad?

El círculo y la arena

Desde 1949 se hacía teatro arena en el Caribe. Por razones geográficas y políticas, la conexión de Cuba y Puerto Rico con los Estados Unidos era directa, y pronto en ambas islas se difundieron los experimentos del *New Theatre* estadounidense.³

Cuenta el director y dramaturgo cubano Julio Mata:

³ En 1947 Margo Jones funda en Dallas, Texas, el Theater '47, un escenario circular, donde se hace teatro experimental y político.

En el año 53, fundé, con otros compañeros, el grupo teatral Arena, con la intención de presentar obras con el público alrededor de los actores; se trataba de acercar a la audiencia al trabajo de los intérpretes, sin ninguna distancia o interferencia. Las primeras funciones de Arena se hicieron en una valla de gallos, la Valla Habana, en la Plaza de Aguadulce: Recuerdos de Berta, de Tennessee Williams, fue mi contribución a aquel experimento (MATA, 2008, s/p).

¡Tennessee Williams en una vernácula valla de gallos! Y había una tarea más: “adaptar el texto de Williams al lenguaje y la psicología cubanos” (ESPINOSA, 2011). La misión le fue confiada al dramaturgo Fermín Borges. Además, la puesta fue acuciosa en aplicar los principios stanislavskianos de actuación.

Mientras tanto, Alejandra Boero y Pedro Asquini, en Argentina, investigan con el grupo Nuevo Teatro los efectos del espacio circular. En 1954, estrenan una *Madre Coraje* que hizo historia, protagonizada por Alejandra Boero.⁴

Lo estrenamos y todo fue un éxito de prensa y público. Los espectadores aplaudían entusiasmados. Pero yo me di cuenta de que habíamos fracasado por un pequeño detalle: cuando en la escena final *Madre Coraje* baja con su carreta desvencijada y vacía a la platea, siempre, infaliblemente, los espectadores intentaban ayudarla, tan identificados estaban con la tragedia de Anna Fierling. (PELLETTIERI, 2005, p.138).

¡*Madre Coraje* en la platea! ¡Qué hubiera dicho Bertolt Brecht! La escena, que quería ser distanciadora, provocaba una recepción que el director Pedro Asquini conceptuaba de “identificación”. ¿Lo era? Hoy pudiéramos preguntarnos si más bien no se trataba de una fuga hacia otro plano de teatralidad que, abandonando la mimesis, sacaba a *Coraje*, al carro de la *Coraje* y a los espectadores hacia el registro de la performance y el ‘acontecimiento’. Otro argentino, Francisco Petrone, montó en 1958 en teatro arena *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani. Aquella escritura, grotesca y política, estaba en las antípodas del realismo psicológico dominante en el teatro porteño de aquellos años (FAMÁ, 2011). Y también Hedy Crilla, la gran promotora del Stanislavski argentino, presentó sus cartas credenciales con una *Cándida* de G. B. Shaw en escenario arena. Ese escenario circular porteño, ¿era teatralista o hipnótico? ¿era brechtiano o stanislavskiano?

Del otro lado del Río de la Plata...

Se funda en 1954, en Montevideo, el Teatro Circular, que conocemos hasta hoy. El director, Eduardo Malet, con su hermano, el escenógrafo Hugo Mazza, ya habían hecho teatro arena con actores aficionados, inspirados por lo visto en sus viajes a Europa y los Estados Unidos.

⁴ El año anterior el grupo IFT había presentado en Buenos Aires una *Madre Coraje* en yiddish.

Desde los primeros intentos del Teatro Circular, una parte de la crítica le reprocha su efecto nocivo sobre la “ilusión de verdad”. Un experto de la época denuncia que esta “forma snob” rompe “la magia del teatro y la ilusión que creaba la sala a la italiana” (PIGNATARO, 2004).

Entonces, le sale al paso Andrés Castillo, el gran animador de los independientes uruguayos, con un artículo donde analiza por qué los aportes del escenario circular son “totalmente revolucionarios”.

Para Castillo lo importante, precisamente, es destruir “el mito del teatro frontal” y arrancar “la famosa cuarta pared”.⁵ Defiende esta cercanía física nueva que “prácticamente juntaba, al actor con el espectador y a los propios espectadores entre sí”. El hecho de que los actores dieran la espalda al espectador “soportando sus miradas clavadas en la espalda” producía, según Castillo, otra manera de hacer teatro llena de inmediatez, naturalidad y frescura (PIGNATARO, 2004).

Tenía razón. Algo físico pasaba allí que empujaba al teatro del lado del ‘acontecimiento’. Más tarde, el Circular fue un ágora para la Ciudad. Aquel peculiar efecto de inminencia física relevado por Castillo de seguro ayudó a que el Circular, veinte años después, se convirtiera en un lugar clave de la resistencia contra la dictadura.

Los locos años 60. Ataques masivos contra la cuarta pared

Desde luego, Brasil no podía estar ausente de esta cita con un teatro fundado en el juego corporal.

En 1953 se crea en Sao Paulo el grupo Arena, donde poco a poco ocurre un replanteo trascendente de lo considerado hasta entonces “teatro político”.

Según relata Augusto Boal, todavía en 1956 el Arena vivía una “etapa realista”, donde el actor “trataba de agotar las minucias psicológicas de cada personaje” (BOAL, 1980, p.73-74). Desde 1957, Arena inicia una actividad de talleres de dramaturgia y actuación para investigar procedimientos teatrales “nacionalizadores”. El país vivía una situación de gran efervescencia cultural y política. El primer resultado de Arena, en el nivel de la escritura, fue un drama realista que, por primera vez, ponía en la escena “seria” a personajes obreros, brasileños y actuales. *Ellos no usan smoking*, de Gianfrancesco Guarnieri, fue estrenada en 1958.

⁵ En el Teatro Circular de Montevideo, a la inversa del Nuevo Teatro bonaerense, el espacio de los espectadores quedaba por encima de los actores.

El experimento resulta un éxito. Se mantiene un año en cartelera con aquella historia del padre y el hijo obreros enfrentados en la circunstancia de una huelga. Paralelamente se investigaban los efectos del espacio circular.

el [escenario] circular demostró ser la mejor forma para el teatro-realidad; pues es el único que permite usar la técnica del close-up: todos los espectadores están cerca de todos los actores, el público puede oler el café que se sirve en escena, observar los fideos que se comen en el escenario en proceso de deglución. La “furtiva” lágrima expone su secreto.... (BOAL, 1980, p.63).

Close up sobre la piel del actor. Secreto de la “furtiva lágrima”... Si este no era teatro naturalista, ¿qué significaba la expresión “teatro-realidad”?

Los happenings

¿Podía la teatralidad, más allá del discurso ideológico, actuar una disidencia? Para que el teatro fuera no el cuadro simbólico de un mundo sino ‘acontecimiento’, había que traspasar la frontera de la representación.

En los Estados Unidos, a fines de los años 50, una nueva radicalidad hace estallar los límites tradicionales del arte. Son los *happenings*. Su gran impulsor y teórico, Allan Kaprow, lleva a cabo una forma nueva en la que “artistas, espectadores y materiales trabajaban juntos para borrar la frontera entre el arte y la vida” (TURNER, 2010, p.48).

Siendo teatral, el happening rechazaba ser “puesta en escena”. Además, renunciaba a la resonancia épica y se arrastraba deliberadamente a ras con lo cotidiano, lo banal y degradado. No quería instalarse en la perspectiva de lo “histórico” y “trascendente” que las izquierdas tradicionales asociaban con la emancipación.

Algo recogía Augusto Boal de la actitud happenística, en un país donde el mítico modernista Flavio de Carvalho había emprendido en los años 30 unas aventuras públicas que él llamó *Experiencias*. La *Experiencia no. 2* consistió en una caminata que el pintor-poeta emprendió, tocado con sombrero de copa, a contracorriente de una procesión del Corpus Christi. La multitud de católicos estuvo al borde de lincharlo. La *Experiencia número 4* fue su viaje a la selva amazónica, previamente publicitado, en compañía de dos “diosas” caucásicas: el objetivo era localizar “tribus locales” y fundar en territorio amazónico un nuevo linaje de “indios blancos” (MOREIRA, 1998). Después, el sabio sometía sus acciones a análisis teóricos, fundados en la lingüística y la antropología.

En ese mismo talante existieron “happenings” de estridentistas mexicanos, nadaístas colombianos, poetas chilenos como Enrique Lihn y Nicanor Parra, agrupados

en torno a Alejandro Jodorowsky... Y en Caracas, en 1960, el grupo “El techo de la ballena” presenta *Homenaje a la cursilería*, que hoy se considera el primer happening venezolano. Alberto Greco inicia en Buenos Aires sus *Vivo-Dito*, en 1962: acciones en espacios públicos que él provoca y registra fotográficamente.

Y en 1963, definitivamente, sucede un estallido de happening latinoamericano: “Una mujer baña a un hombre dentro de una tina de sangre, restriega su piel con un pulpo...” (PRIETO, 2001, p.50). El chileno Jodorowsky se ha radicado en México y allí inicia su estética “pánica” con el *Efímero de San Carlos*. Y el mexicano Juan José Gurrola produce *Jazz Palabra*, acompañado por los escritores Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. En Brasil, Wesley Duke Lee lanza el primer happening y, en París, la pintora argentina Marta Minujín organiza el exterminio público de sus propios cuadros, tras lo cual libera en la vía pública conejos y palomas. De regreso a Buenos Aires, presenta el happening *La menesunda*, que ella misma describe:

Los artistas, en contacto directo con el público, habían construido en un tinglado una serie de divisiones en cada una de las cuales los espectadores participaban de situaciones inesperadas. Un corredor con luces de neón, una habitación con una cama y una pareja hombre y mujer desnudos, una enorme cabeza en cuyo interior se maquillaba a los visitantes, una cápsula de vidrio en la que se cubría a los espectadores con papel picado y una cámara fría (a varios grados bajo cero), entre otras divisiones (MINUJÍN, s/f).

Dice, seguramente con razón Alberto Ure, otro gran artista experimental, que el happening en Argentina tenía un pecado: “se sentía internacional” (URE, 2009, p.12). “la práctica del happening modelaba demasiado sus experiencias en el traslado directo de la vanguardia norteamericana para insertarse de lleno en la supuesta sofisticación elegante de Buenos Aires.” (URE, 2009, p.10).

Sin embargo, en la Bogotá de esos mismos años el happenings no podía ser *snob*... porque estaba prohibido por las autoridades. Y, en Cuba, el estado socialista no lo toleró. Según avanzaba la década de los 60, se inició una deformación dogmática del proyecto revolucionario y toda heterodoxia despertaba desconfianza.

En 1969, el fundador de la danza contemporánea cubana, Ramiro Guerra, estrena una coreografía titulada *Impromptu galante*, donde utiliza “los nuevos procedimientos teatrales de los años 60” (léase danza-teatro, happening y arte de acción). Enseguida, acomete un nuevo proyecto que se desarrollaba en el Teatro Nacional y sus exteriores. Invita público a los ensayos generales...

El Decálogo... transcurría alrededor de todo un gran espacio del Teatro Nacional, donde los espectadores iban siguiendo el espectáculo [...] los bailarines tenían que atravesar el auditorio al bailar prácticamente en la

cabeza del público. Se tiraban de balcones, desde terrazas, en medio de la gente, y se creaba una comunicación en la que el público protegía a los bailarines, les abría paso, los disfrutaba, seguía buscándolos por todo aquel espacio donde ocurría la siguiente sección del montaje. [...]

Yo pude ver en aquellos ensayos generales cómo la muchedumbre afloraba sin promoción de ninguna clase. Se sabía en todo el barrio y además invitamos a teatristas, a la gente del mundo de la danza, a muchos extranjeros interesados en la danza que visitaban Cuba. Siempre tenía un público escogido de elite, y otro completamente popular. [...] Se utilizaban elementos de la danza-teatro: las voces de los bailarines que cantaban, diálogos entre ellos, mezclas de música en vivo con música grabada. (GUERRA, 2002, s/p).

Llegada la hora del estreno (fines de 1970), el *Decálogo del Apocalipsis* fue prohibido. El Consejo Nacional de Cultura le atribuyó disidencia política a aquella danza desbordada hacia la vida, a aquellos cuerpos de bailarines y espectadores peligrosamente desterritorializados. Algo allí se resistía al control.

En un artículo titulado “Unhappy happening”, el teórico y editor cubano Desiderio Navarro testimonia sobre “la negativa a publicar textos de Jean-Jacques Lebel y Alain Jouffroy sobre dicha nueva teoría y práctica artística” (NAVARRO, 2007, p.32).

El happening proponía el desalojo del Dramaturgo, Director o Actor como sujeto creador individual, pero con el fin de que, en su lugar, aparecieran múltiples sujetos creadores individuales –organizadores y asistentes— e interactuaran espontáneamente, dialogaran libremente. De ahí que, para la ideología local orientada a la disolución del sujeto creador individual, el happening no venía a resolver el problema, sino a multiplicarlo. Sobre todo, porque ese diálogo de sujetos, según Lebel y demás teóricos del happening, debía ser dejado a la improvisación y al azar, debía “bajar a la calle”, salir del zoológico cultural, para enriquecerse, con lo que Hegel llamaba, no sin humor, la ‘impureza de lo accidental’ (navarro, 2007, p.40).

Quizá lo más latinoamericano de los happenings fue eso: que una parte de la repulsa no vino de los conservadores, sino de sectores de la izquierda que temían que los cuerpos, librados al indeterminismo, pusieran la tradición política “progresista” fuera de control.

La izquierda festiva

Retomemos a aquel Brasil que dejamos, al iniciarse los años 60, a las puertas de un “teatro-realidad”. Estaban buscando un teatro político que se separara, tanto de la identificación como del distanciamiento.

En la vía de Boal (1980), la tesis fue la siguiente:

Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio — en resumen, se entrena para la **acción real**.

Es la tesis del *espect-actor*. El teatro lo enseña a subir a escena y, vencido el “pánico escénico”, ese sujeto nuevo se lleva a la vida cotidiana su aprendizaje de alegría: él sí puede ser protagonista.

Mientras el Arena probaba estas técnicas y Boal teorizaba, en Río de Janeiro había surgido otro foco de revolución: el Centro Popular de Cultura, liderado, entre otros, por el dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (que abandona el Arena en 1960 en busca de alternativas al arte político). El temible activismo cultural de este Centro fue, al parecer, uno de los factores que precipitó el golpe de estado de 1964. De inmediato la dictadura clausuró el CPC. Pero, también de inmediato, sus integrantes se constituyeron como Grupo Opinião, que ese mismo año debutó con un legendario *Show*.

Se presentaba en un restaurante y era un “espectáculo interdisciplinario”, diríamos hoy. Creado por una coalición de músicos, gente de teatro y poetas, se dio el formato del teatro de revistas, siguiendo la arraigada tradición brasileña. Y la escena era “arena”, con el público rodeando un tablado donde los actores-cantantes narraban situaciones de persecución de comunistas, pobreza campesina y favelas. Todo eso “regado a música que visava alfinetar a consciência do público.” (PARANHOS, 2012, p.74).

El dramaturgo Alfredo Dias Gomes, que participó como público, cuenta:

O clima, na platéia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era de catarse e sublimação. Vivía-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora. (PARANHOS, 2012, p.81).

La gente, sigue diciendo Dias Gomes, “saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo.” (PARANHOS, 2012, p.79)

La dirección del *Show Opinião* estuvo a cargo de Augusto Boal. Y uno de los dramaturgos fue Vianninha. Maria Bethania estaba entre la lujosa lista de los músicos participantes.

Fue por esa época que la derecha comenzó a hablar peyorativamente de una “izquierda festiva”

Eran personas que, aunque no hayan arriesgado la vida contra el régimen de los uniformados, participaban de la resistencia y vociferaban contra el gobierno en mesas de bar y fiestas, entre un trago y otro. Artistas, intelectuales, bohemios: su “izquierdismo” no valía nada... para la derecha. (MENEZES, 2011, s/p).

El Grupo Opinião gravitaba en este universo de política y vida nocturna.

Pero si acaso lo revolucionario pudiera ser, como la música, un asalto sensorial; como el carnaval, un juego irreverente y callejero; y, como el baile, la aventura de los

cuerpos erotizados, ¿dónde sino en el Brasil movilizado de los años 60 podía darse el laboratorio de lo político vivido como “fiesta”?

José Celso Martines Correa y el grupo Oficina lo confirmaron en 1967 con *O Rei da Vela*, basado en la pieza surrealista-política de Oswald de Andrade, escrita en 1933 y que nadie se había atrevido a estrenar.

Paródica e violenta, grotescamente estilizada, que se serve da farsa, da revista musical, da ópera, dos filmes da Atlântida, abusando de referências a uma sexualidade explícita, concretizando um teatro antropofágico. (MENEZES, 2011, s/p).

Este montaje fue la primera expresión, en el teatro brasileño, del movimiento Tropicalia, que actualizaba la “antropofagia” modernista de los años 20.⁶ Y funcionó como una suerte de manifiesto contra el tipo tradicional de teatro político. Para colmo de sortilegios *O rei da vela* fue invitado al Festival de Nancy donde, integrados al París del 68, los brasileños provocaron este comentario del gran crítico Bernard Dort:

Estamos aquí no ante una tranquila tentativa de fundar un teatro folclórico y nacional [...] sino ante una apelación rabiosa y desesperada a otro teatro: un teatro de insurrección. (DORT, 1968).

Acusado muchas veces de “excesos sexuales,” *El Rey de la vela* inaugura una nueva página en la historia del teatro brasileño. Cuando al año siguiente Oficina estrena *Roda Viva*, con música y guión de Chico Buarque de Holanda, Zé Celso siente que ha logrado concretar la vieja intuición, esto es: “el descubrimiento de todo el espacio escénico como área de actuación y la retomada del contacto físico con el público, como en el Carnaval, el Candomblé y la Umbanda.” (<http://blog.teatroficina.com.br/>)

El teatro como ‘acontecimiento’, vía Arena y vía Oficina, tuvo una aparición temprana y memorable en Brasil.

Conclusiones

Al filo de los años 60 en la América Latina, ha nacido una pregunta en torno a la teatralidad entendida como ‘acontecimiento’. En el mismo momento en que la modernización escénica afirmaba el modelo ‘puesta en escena’ acometiendo las primeras nacionalizaciones de Stanislávski y de Brecht, aparecen estas derivas de teatralidad disidente.

⁶ En la plástica, el cine y la música los líderes de Tropicalia fueron Helio Oiticica, Glauber Rocha y Caetano Veloso, respectivamente.

A veces este teatro provocó polémicas no solo en el campo de las estéticas conservadoras, sino en el de un pensamiento de izquierda que anteponía lo ideológico a la práctica de un cuerpo político trasgresor.

La perspectiva etnológica infiltró una parte importante de los ejemplos aportados porque, como siempre, en las específicas tramas latinoamericanas, visiones de mundo no europeas, religión y tradiciones de fiesta popular ponían sesgo antropológico en el teatro.

De este modo, en “años de revolución”, los brotes de teatro como ‘acontecimiento’ anticiparon una manera nueva de pensar lo político como sobresaltos de cuerpos reales invitados a abandonar los espacios autorizados.

Bibliografía

- BOAL, A. (1974). **Teatro del oprimido/1**. Teoría y práctica. México: Nueva Imagen, 1980.
- CARPENTIER, A. Antígona en créole. Caracas. El Nacional. *Apud*. MIRANDA, E. **Calzar el coturno americano**. La Habana: Editorial Tablas-Alarcos, 2006.
- ITA, F. De. **Ionesco, un autor costumbrista**. Disponible en: <http://www.teatromexicano.com.mx/>. 2009.
- DORT, B. Uma comédia em transe, **Le Monde**, Paris, abril de 1968. In: Biografía - Zé Celso Martines Corrêa, *Enciclopédia de Teatro*. Disponible en: <http://omultimidiano.blogspot.com.br/2007/12/ze-celso-martinez-correa.html>
- ESPINOSA, Carlos E. **Verano y Williams**, 2011. Disponible en: <http://www.cubaencuentro.com>
- FAMÁ, R. **El Circo Teatro Arena de Francisco Petrone**, 2011. Disponible en: <http://coleccionesteatrales.blogspot.com>
- FRADINGER, M. Danbala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's Antigone en Kreyòl. In: Mee, Erin B; Foley, Helene P. **Antigone on the Contemporary World Stage**. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 127-146.
- GARGUREVICH, J. **Aquella muerte de Atahualpa**, 2006. Disponible en: <http://tiojuan.wordpress.com/>
- GUERRA, R. Sentirme en las raíces. (Entrevista por Fidel Pajares). **Revista Conjunto**, La Habana, no. 126. Editorial Casa de las Américas, 2002.
- MATA, J. **Crónica y sucesos de un homenaje**. (Entrevista por Luis de la Paz), 2008. Disponible en: <http://artedfactus.wordpress.com/>.
- MENEZES, C. Brasil: manifiesto de la 'izquierda festiva'. **La Onda Digital**, no. 529, 2011. Disponible en: <http://www.laondadigital.com/>
- MINUJÍN, M. **Descripción de un happening: La Menesunda**. Disponible en: <http://ar.kalipedia.com/> . [s.f.].
- MOREIRA LEITE, R. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. **Estudos Avançados**, São Paulo, no. 33. 1998. Disponible en: <http://www.scielo.br/> .
- NAVARRO, D. Unhappy happening: En torno a un rechazo en la recepción cubana del pensamiento francés sobre la literatura y las artes. In: _____. (Org.). **Las causas de las cosas**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.

PARANHOS, Kátia R. Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: “que bicho deve dar”? **Ponencia al XXI Encontro estadual de história.** Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2012. Disponible en: www.encontro2012.sp.anpuh.org/.

PELLETTIERI, O. (2003) **Historia del teatro argentino en Buenos Aires:** La segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2005. vol IV.

PIGNATARO, J. Teatro Circular de Montevideo. Medio siglo en escena. **El País Cultural**, N° 788, 10 diciembre 2004. Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/>.

PRIETO, A. Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México. **Revista Conjunto**, La Habana, no. 121. Editorial Casa de las Américas, p. 50-59, abril-junio 2001

SUASSUNA, A. (1955). **Auto Da Compadecida.** São Paulo: Agir Editora, 2004

TURNER, F. **From Counterculture to Cyberculture.** Stewart Brand, the whole earth network, and the rise of digital utopianism. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

URE, A. **Ponete el antifaz.** Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure. Buenos Aires: Instituto Internacional del Teatro, 2009.p. 12.