

Carmen Márquez Montes

Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico

Hispanoamérica. Siglo xx

Telón abierto a once escenas

CÁTEDRA

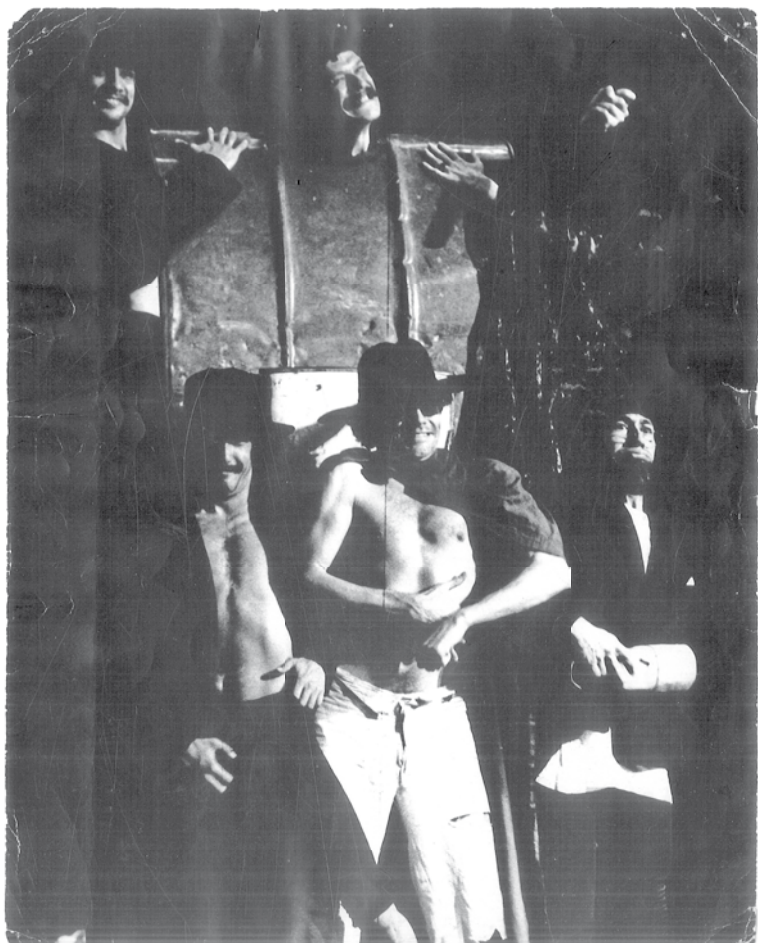
Teatro y artes escénicas



Humboldt y Bonpland, taxidermistas (1981), de Ibsen Martínez,
montaje de 1999 de Actoral 80. Dirección de Héctor Manrique.
Fuente: CDAEM



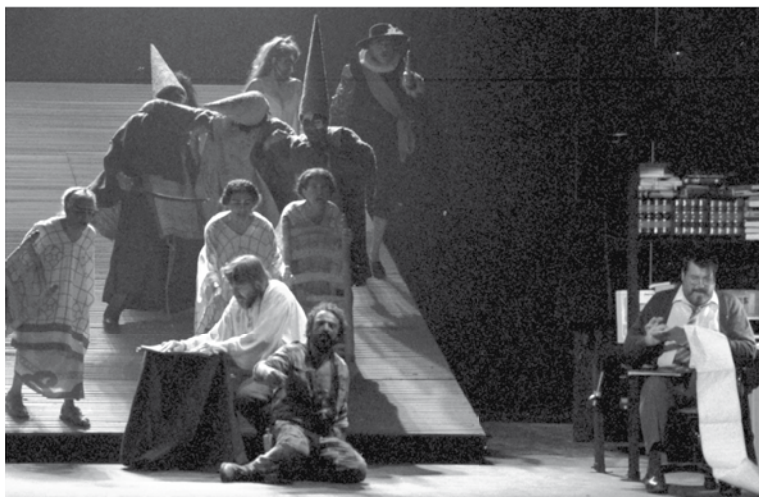
Aeroplanos (1990), de Carlos Gorostiza, montaje de Teatro Circular
de Montevideo. Dirección de Rubén Yáñez.
Fotografía: Pilar Cembrero. *Fuente:* CDAEM



Vida y muerte del fantoche lucitano (1976), de Enrique Buenaventura y Peter Weiss, por el Teatro Experimental de Cali. Dirección de Elios Fernández.
Fotografía: Cortesía de Carlos Bernal



Concierto Barroco (1992), versión escénica de la obra de Alejo Carpentier realizado por Teatro Estudio de La Habana. Dirección de Raquel Revuelta.
Fotografía: Pilar Cembrero. Fuente: CDAEM



La noche de Hernán Cortés (1992), de Vicente Leñero, por la Compañía Nacional de Teatro de México. Dirección de Luis de Tavira.
Fotografía: Pilar Cembrero. *Fuente:* CDAEM



A título personal (2009), espectáculo de creación colectiva de La Candelaria.
Fotografía: Carmen Márquez Montes

1.^a edición, septiembre de 2025

Colección dirigida por Julio Vélez-Sainz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Carmen Márquez Montes, 2025
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 11.922-2025
I.S.B.N.: 978-84-376-4923-8

Printed in Spain

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 especial»	399
6.4.3.	República Dominicana: Dramaturgos independientes y grupos emergentes en un teatro naciente	405
6.4.4.	Puerto Rico: «La Nueva Dramaturgia puertorriqueña», búsqueda de la voz nacional	412
6.5.	Las nuevas dramaturgias de México y la descentralización	418
7.	EL TEATRO HISPANO EN LA OTRA AMÉRICA, HISTORIAS, DESARROLLO 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 afirmación cultural	439
7.3.	El teatro hispano en Miami (y su expansión en Florida)	448

LEGADOS

8.	EN LOS UMBRALES DEL SIGLO XXI. LA «PERFORMANCE» Y GÉNEROS 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 hí- bridas	481
8.6. Otras luchas sociales y culturales a través de los len- guajes escénicos contemporáneos	484
9. TEATRO DEL PUEBLO, EL NACIMIENTO DEL TEATRO INDE- PENDIENTE	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 «Teatrzo»	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.

INTRODUCCIÓN

TELÓN ABIERTO A ONCE ESCENAS Y SUS PROPÓSITOS

Hispanoamérica. Siglo XX. Telón abierto a once escenas es un volumen que abarca las manifestaciones escénicas de los diecinueve países hispanoamericanos, en cuya nómina se incluye a Puerto Rico, a pesar de ser un Estado libre asociado de EE. UU., así como el teatro hispano producido en este último país. La amplitud del corpus exige una estructura que dé cuenta de la diversidad regional y líneas estéticas. Se ha optado por una organización en zonas geográficas unida al enfoque cronológico —desde los escenarios finiseculares hasta el teatro contemporáneo—. El propósito se sustenta en consideraciones históricas, culturales y escénicas propias de cada región.

División en zonas geográficas: diversidad histórica, cultural y escénica

El teatro hispanoamericano no es un bloque homogéneo, sino un mosaico de expresiones ancladas en contextos nacionales y regionales muy diferenciados. Por ello, *Telón abierto a once escenas* opta por dividir el estudio en varias zonas geográficas para respetar la pertinencia histórica, cultural y escénica de cada ámbi-

to. Esta división territorial se justifica al considerar las especificidades de los procesos teatrales en cada región, desde las tradiciones precolombinas e influencias virreinales hasta los movimientos escénicos contemporáneos. En efecto, aunque pueden identificarse ciertas constantes transnacionales en el teatro hispanoamericano, estas se articulan en variantes nacionales a través de estrategias formales y discursos diferenciados. Abordar las distintas zonas permite apreciar tanto los rasgos compartidos como las manifestaciones singulares de cada una, evitando visiones simplificadoras y haciendo justicia a la diversidad regional. Es cierto que hay algunos países que pueden estar enmarcados en más de un territorio, como es el caso de Colombia y Venezuela, ambas podrían estar incluidas en la zona del Caribe o la andina, porque tienen parte de su territorio en ambas zonas, si bien, por cuestiones de equilibrio, se ha optado por incluir a Venezuela en la zona Caribe y a Colombia en la zona andina, a pesar de que la herencia indígena no tiene en este país una impronta tan significativa en su escena como en los restantes países andinos.

México, único país hispano en territorio norteamericano, se ha estudiado aparte, principalmente por su extensión geográfica, demográfica y su peso cultural y escénico.

Se ha incluido también el Teatro hispano en Estados Unidos porque, si bien geográficamente está fuera de Hispanoamérica, forma parte integral de la diáspora y expansión cultural hispana. Incluir este ámbito amplía la mirada a un contexto transnacional donde convergen creadores y públicos de origen hispanoamericano, y se exploran las intersecciones entre la tradición hispánica y la realidad sociocultural estadounidense.

Se ha considerado que esta distribución otorga al estudio una base estructural coherente con la historiografía teatral comparada, que impide caer en visiones monolíticas de lo hispanoamericano, y resalta la policromía de prácticas escénicas forjadas por entornos históricos particulares. Como ha señalado la crítica, un análisis panorámico de este tipo, necesariamente, debe conciliar un denominador común transnacional con las especificidades locales de cada país o región. *Telón abierto a once escenas* desea

esa conciliación para lo que ha yuxtapuesto valores y tradiciones escénicas específicas sin perder de vista las interconexiones continentales.

Enfoque cronológico: de los escenarios decimonónicos al teatro contemporáneo

Junto a la división espacial, el estudio se ordena internamente de forma cronológica, abarca desde finales del siglo xix hasta los inicios del xxi. Esta decisión metodológica responde al propósito de mostrar la evolución histórica de las estéticas, lenguajes y contextos del teatro hispanoamericano, que enfatiza la continuidad y transformación de los movimientos escénicos en esta horquilla temporal en la que se producen las primeras grandes líneas creativas propias en cada uno de los países. Haber adoptado esta perspectiva diacrónica ha posibilitado mostrar cómo el teatro ha sido tanto reflejo como agente de cambio en las sociedades hispanoamericanas: las obras, los géneros y las prácticas teatrales se transforman a medida que cambian los públicos, las ideas estéticas, las coyunturas políticas y los paradigmas culturales.

El punto de partida en el siglo xix es fundamental, ya que en esa centuria emergen los primeros teatros nacionales y se sientan las bases de una dramaturgia propiamente hispanoamericana tras las independencias. El teatro revela las preocupaciones identitarias incipientes, se representan en escena héroes de la independencia, tradiciones locales pintorescas y conflictos entre criollos y peninsulares, en un esfuerzo por forjar una identidad nacional, lo que posibilita que a finales del siglo xix haya ya escenas nacionales incipientes que se desarrollarán en el siglo xx. En algunos casos incursiona brevemente en el siglo xxi para mencionar someramente las continuidades y rupturas.

Este orden cronológico ha aportado una columna vertebral necesaria que facilita al lector apreciar causa-efecto y metamorfosis en la historia escénica. Se evita así una visión atemporal o meramente temática que podría diluir la secuencia de influen-

cias. Además, el enfoque histórico es coherente con los principios de los estudios teatrales contemporáneos, que conciben la escena en relación intrínseca con su contexto temporal. De este modo, se evidencia cómo las convulsiones políticas, las corrientes filosóficas y artísticas, o las mutaciones del público hispanoamericano han dejado huella sucesiva en las tablas. Se puede percibir el desarrollo de los lenguajes y movimientos escénicos desde el siglo XIX hasta el XXI, con sus constantes, rupturas y reinventaciones.

«Telón abierto» como mirada integral y proceso vivo

El título *Telón abierto a once escenas* no solo denomina la estructura del trabajo organizado en once capítulos, que se han preferido denominar escenas en un guiño a la temática, sino que encierra una doble metáfora conectada con la filosofía y metodología de la investigación. Juega con la complicidad del lector, invitándole a presenciar el recorrido historiográfico como presenciaría una obra de teatro en once actos. La noción de escenas sugiere que cada apartado del libro tiene unidad temática, pero está enmarcado en un espectáculo mayor, el telón abierto conecta esas escenas, del mismo modo que en una obra las escenas se suceden para conformar una narrativa coherente. De esta manera, forma y contenido quedan entrelazados. El recurso escénico en el título no es ornamental, sino que refleja la metodología escénica del estudio mismo. La investigación se concibe también como hecho teatral, que muestra el devenir del teatro mientras ocurre, y el título metafórico intenta reforzar esta concepción.

Telón abierto alude también a la mirada integral del teatro hispanoamericano, en consonancia con la colección de la que forma parte. Se ha querido proclamar que el telón permanece abierto, sugiere que deja ver a los lectores todos los procesos de la escena, se apuesta por una visión panorámica que mantiene abierta la observación a todas las tendencias, corrientes y contextos. También implica que el estudio no concluye con una perspectiva cerrada, sino que deja planteada la continuidad de la ex-

ploración escénica, reconociendo que la historia del teatro es un relato en desarrollo permanente. Así, *Telón abierto* refleja la decisión consciente de no imponer un punto final interpretativo, sino que invita a seguir pensando el teatro hispanoamericano como un fenómeno vivo y en transformación constante. El telón abierto es símbolo de una mirada amplia, que recorre diecinueve países y diversas épocas sin omitir influencias mutuas ni conexiones transversales.

Asimismo, se desprende la idea de mantener el telón abierto como metáfora del proceso escénico vivo. Cada escena del libro se corresponde, como hemos visto, con una región o apartado cronológico, y el telón abierto sugiere que las contemplamos como si estuviésemos ante un escenario donde la función sigue su curso, permitiendo observar el cambio continuo de tendencias, creadores, públicos, lenguajes, contextos y herencias. En otras palabras, la historia del teatro hispanoamericano es presentada no como una serie de cuadros estáticos o actos concluidos, sino como una representación en desarrollo, en la que incluso al cambiar la escena/región seguimos viendo las transiciones y solapamientos entre un momento y el siguiente. El telón que nunca se cierra entre estas once escenas implica que los movimientos escénicos se suceden y superponen fluidamente, del mismo modo que en un montaje contemporáneo, el espacio escénico puede reconfigurarse ante los ojos del espectador sin apagar las luces o bajar el telón.

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Herencias

1

DE LOS ESCENARIOS DECIMONÓNICOS A LAS TABLAS DEL SIGLO XX

El teatro es quizás el género que primero germinó en la América de habla española, sobre todo porque tenía una presencia importante en diversas de las culturas precolombinas, con una estructura escénica de espacios de representación, piezas, danzas, etc., que fueron ocupados y mimetizados inmediatamente por los misioneros para transmitir la doctrina cristiana y propiciar, sin saberlo, el primer mestizaje cultural. Ese matiz mestizo es una de las características principales del teatro hispanoamericano que se ha mantenido hasta el presente. Otra de sus peculiaridades es que ha sido el principal vocero del acontecer social de la región, agudizado en los momentos de la independencia y en las décadas del sesenta y setenta del siglo xx, sostenido en el tiempo hasta ahora.

En todos los países, si exceptuamos Argentina, México y Cuba, que tienen procesos un poco diferentes, desde finales del siglo xix se instala el costumbrismo —molde excelente para que las jóvenes repúblicas mostrasen sus peculiaridades, tipos y hábitos— que se mantiene hasta bien entrado el siglo xx, en cada país con sus propias singularidades, pero con un similar esquema.

1.1. *Argentina: de las arenas del circo a la primera edad de oro y el grotesco criollo*

1.1.1. De la pantomima circense al teatro gauchesco

El teatro regional en el Río de la Plata se considera inaugurado en 1884 con la puesta en escena de la pantomima *Juan Moreira*, basada en la novela homónima de Eduardo Gutiérrez. Esta adaptación, presentada en los picaderos de los circos, combina elementos de la épica gauchesca con las acrobacias del circo y el costumbrismo, y sentaría las bases para nuevas formas dramáticas. Hasta ese momento se cultivaba, sobre todo, el costumbrismo que da cuenta de cómo Buenos Aires se estaba convirtiendo en una gran urbe a la que llegaban continuadas oleadas de inmigrantes, que propició una estratificación social muy curiosa y atractiva para los autores. Entre estos podemos citar a Nemesio Trejo (1862-1916), Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) y Alberto Vacarezza (1886-1959).

El circo, que ya gozaba de gran popularidad desde la época virreinal, funcionó como un espacio cultural clave para la experimentación y el desarrollo teatrales. Las carpas itinerantes de los circos ofrecían entretenimiento diverso que incluía música, acrobacias y protodramas como el «baile-pantomima». Estas presentaciones influirían en la estructura y temática del teatro criollo posterior.

Desde el siglo XIX, el circo incorporó progresivamente elementos teatrales. La llegada de compañías extranjeras, como el circo italiano Chiarini en 1869, aportaron innovaciones en vestuario, narrativa y espectáculo, que marcaron un antes y un después en la escena americana. Estas influencias coincidieron con eventos históricos significativos, como la derrota de Maximiliano en México, que incluso influyó en detalles de vestuario circense, tales que las llamativas libreas conocidas como «zanahorias».

Los hermanos Podestá, destacados artistas circenses argentinos, jugaron un papel crucial en esta transición del circo al tea-

tro. Contratados inicialmente para espectáculos de acrobacias, fueron llamados por el circo italiano de los Hermanos Carló, que deseaba rendir tributo al público porteño por la buena acogida, para lo que decidieron hacer una pantomima con uno de los folletines más exitosos del momento y deseaban que el protagonista lo encarnase un argentino, si bien nacido en Montevideo. Así se fragua la representación de *Juan Moreira* en 1884, protagonizada por José J. Podestá, quién en 1886 representa la versión hablada, realizada al completo por José J. Podestá (1858-1937) y su *troupe*. Esta obra tuvo un enorme éxito popular, y consolidó el denominado «teatro gauchesco», en el que se repetía el esquema de la fundacional: Juan Moreira, padre de familia honrado y trabajador se venga de la afrenta que le había hecho el pulpero Sardetti cuando no reconoció la deuda contraída y lo condujo a una pena injusta por la que Moreira se convierte en un prófugo al que van sumándose nuevas desgracias que lo abocan a la fatalidad y la muerte.

En esos momentos tiene también gran éxito en los teatros lo que se conoce como «género chico criollo» o «zarzuelismo criollo», que es una evolución del género chico español adaptado al contexto rioplatense, con la incorporación de personajes y temas locales. José González Castillo (1885-1937), uno de sus principales autores, lo explica:

El chulo era el original graciocísimo [*sic*] de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio. El pelma sablista de los madriles, nuestro vulgar pechador callejero. Las verbenas, nuestras milongas. Las broncas, nuestros bochinches (Pellettieri, 2002: 100).

El «género chico criollo» también introdujo personajes icónicos, como «Cocoliche» o «Pepino 88», que reflejan la convivencia de inmigrantes y criollos, aportaron humor, crítica social y creatividad escénica, conectando con el público a través de chis-

tes y canciones, precursores de los posteriores capocómicos², como Florencio Parravicini, quienes exploraron nuevas formas de interactuar con el público y romper la cuarta pared.

El teatro gauchesco y el «género chico criollo» se repetían y agotaban sus recursos temáticos, enfatizando siempre los valores y el heroísmo criollo y la lucha contra la adversidad, hasta que se representa *Calandria* de Martiniano Leguizamón (1858-1935), considerada la pieza que pone fin al teatro gauchesco, representada también por los Podestá, que poco a poco han abandonado el circo y se han reconvertido en actores, y que representan esta obra no en las arenas del circo, sino sobre escenarios de su propio coliseo³.

Como estas dos tipologías de espectáculos se representan en las mismas salas, se produce un entrecruzamiento, tanto de temas como de actores, creándose así un elenco en el que los autores confían para entregar sus obras. Y gracias a esto va a surgir en Argentina un mayor auge del teatro que propiciará la llegada de lo que se ha denominado la época de oro de la escena argentina, que será la primera década del siglo xx, de 1902 a 1910.

Estas corrientes escénicas fueron posibles debido a que, desde finales del siglo xix, y en las primeras décadas del xx, Argentina vivió un periodo de profundos cambios sociales, económicos y culturales. El auge de la inmigración europea, la urbanización acelerada y el crecimiento de Buenos Aires como metrópolis cosmopolita crearon el espacio propicio para el florecimiento de una escena teatral rica y diversa. Hay que recordar que Buenos Aires tiene 433 375 habitantes en 1887 y a finales de 1909 ya suman 1 231 698, casi la mitad son extranjeros, que viven en los arrabales de la ciudad, en los denominados «conventillos», que devienen no solo en espacio físico, sino mítico gracias a la literatura y al tango, que se está fraguando en estos momentos.

² Este término no debe confundirse con cómico. El *Diccionario de americanismos* (disponible en: <<https://www.asale.org/damer/>>) lo define: «Actor muy versátil y brillante que, generalmente, está al frente de una compañía teatral».

³ De hecho, en 1887 compraron el Teatro Politeama Olimpo, que hoy es el Teatro Municipal Coliseo Podestá.