DOS DÉCADAS DE TEATRO INDEPENDIENTE EN PARAGUAY

EDDA DE LOS RÍOS

Edda de los Ríos

Actriz, ensayista, periodista, dramaturga y docente del teatro, nacida en Asunción en 1942. Estudió en la Escuela Municipal de Arte Escénico de Asunción, y posteriormente realizó su posgrado en Arte Dramático y Comunicación en Argentina, Uruguay y España. Asimismo, Edda de los Ríos ha dirigido programas culturales en radio, televisión y prensa de su país. Como actriz protagonizó más de sesenta obras teatrales del repertorio universal, y como autora dramática ha estrenado las obras *¿Qué hacemos esta noche?* (1975), *Esta noche nos quedamos en casa* (1977) y *Kuña rekové* (2001), obra representada en la edición del Festival Iberoamericano de Cádiz del año 2001. Ha participado, además, como miembro de jurado, ponente, invitada especial o coordinadora en distintos congresos, seminarios, foros y festivales de teatro realizados localmente y en países de América y Europa.

ANTECEDENTES

La producción dramática paraguaya se desarrolla en castellano y guaraní, lenguas que determinan su división en dos vertientes que datan del período de la colonia: 1) la del **Teatro Colonial**, compuesta por autos sacramentales y obras españolas de la época, representadas en castellano por españoles y criollos, y 2) la del **Teatro Misionero** surgida con los Jesuitas que iniciaron a los indígenas en la representación de autos sacramentales y misterios en castellano, latín y guaraní con propósito evangelizador. Muy pronto el entusiasmo de los indígenas por este género los llevaría al intento de una dramaturgia local en lengua autóctona, que no pasó de simples divertimentos o piezas breves.

La prolongación de ambas, a través de los siglos, confluye en la corriente llamada **Teatro Culto**, con repertorio universal de habla castellana, dirigida al público de ascendencia europea, y en la del **Teatro Popular**, con temática local en idioma guaraní, ignorada por ese público, pero muy celebrada por el pueblo en locales marginales.

A principios del siglo XX, el teatro popular había desaparecido. La tradición oral preservó fragmentos que resurgían en festejos populares entremezclados con novedades traídas de espectáculos provenientes del exterior que se constituyeron en base de la reconstrucción del teatro popular que hizo del idioma guaraní su principal instrumento y que alcanzó reconocimiento con su acceso al escenario del primer coliseo del país en 1933. Julio Correa, su creador, consolidó ingenuos inten-

tos de teatralidad, basados en juegos dramáticos o sucesión de escenas jocosas, improvisadas y yuxtapuestas sin estructura ni enlaces causales, en madura producción dramática que luego de años de marginación por un sector del público, logró imponerse y convivir con la otra tendencia.

Pero la actividad teatral, la formación de compañías o grupos de trabajo en forma más o menos permanente, surgió a mediados de siglo, con directores paraguayos o extranjeros radicados en el país, que produjeron las primeras puestas sobre esquemas tradicionales, entre las que no deben descartarse a aquellos que centraron su labor en el teatro popular, alcanzando nivel profesional por recorrer la capital e interior del país en constantes giras.

Desde entonces ambas corrientes compartieron tanto el escenario del **Teatro Nacional**, que más tarde pasaría a ser **Municipal**, como el de las salas privadas existentes y compañías surgidas con posterioridad, se inscribieron en una u otra de estas bien definidas tendencias.

1960-1970

La alarmante situación política y el estancamiento en el plano del arte, impulsó a un grupo de jóvenes actores a rebelarse contra las normas establecidas, a declararse «**independiente**» y a acoplarse a un movimiento que, nacido y asentado en Buenos Aires bajo esa denominación, renovó la dramaturgia rioplatense y se extendió a nuestro medio a principios de los 60.

Uno de sus principales cultores, Osvaldo Dragún, definió su escritura como **el grotesco**

Dos décadas de teatro independiente en Paraguay
EDDA DE LOS RÍOS

Fiesta teatro, con Rudi Torga de pie, segundo por la derecha y Teresa Méndez-Faith, sentada segunda por la derecha (Foto: Teresa Méndez-Faith).

criollo para evitar categorías importadas, como la del *Teatro del Absurdo*, donde se la pretendió encasillar, sosteniendo que este género se nutría de sainetes criollos y del viejo teatro itinerante argentino y platense.

En la capital del Paraguay, el *Teatro Independiente* trabajó, en principio, con obras importadas.

Su principal aporte, acorde con la filosofía del movimiento, fue la ruptura con centros comerciales u oficiales de cultura y la búsqueda de otras alternativas, espacios, públicos y esto se tradujo en nuevas temáticas y formas menos esquemáticas de producción y realización.

El *Teatro Experimental de Asunción* (TEA) fundado por Tito Jara Roman fue el primero en definirse como *Independiente*, pero sus resultados se acercaban más a las modalidades tradicionales, que a las nuevas tendencias, que recién aparecerían y muy bien delineadas con el TPV (*Teatro Popular de Vanguardia*), fundado por el argentino Oscar Wessel, Antonio Pecci, Rudy Torga, Erenia Lopez, Humberto Gulino, Ramón del Río y otros jóvenes, algunos de los cuales se rebelaron contra la enseñanza que se impartía en la Escuela Municipal de Arte Escénico. Con la formación del TPV, se inició un nuevo grupo y una nueva manera de *hacerteatro* a través de Talleres Teatrales, pues Wessel introdujo en Paraguay no solo la filosofía del *Teatro Independiente*, sino también nuevas técnicas y caminos para la investigación y la creación colectiva.

A su partida, el grupo continuó con su labor logrando imponer el *Teatro de Cámara* y espectáculos basados en adaptaciones y *collage* de fragmentos poéticos enlazados con textos originales, producto de creación colectiva, con los que se presentaron en centros estudiantiles principalmente, generando inusitado interés en el sector juvenil. En ese retorno a aquellos intentos dramáticos que décadas atrás se popularizaran con el nombre de *Velas*, nuestro *teatro independiente* halló un rico antecedente para su consolidación, aunque esta vez, apoyado en sólido marco teórico, en el que no estuvo ausente la teoría brechtiana proveniente también de la Argentina.

A pesar de que el TPV incorporó con éxito la técnica del *distanciamiento*, en *Historias para ser contadas* de Dragún y en *Ñandejara Rekove*, adaptación de la vida de Jesucristo al medio campesino en versión bilingüe castellano-guaraní, el grupo no se decidía a emprender el montaje de obras de Brecht pues, según señala Pecci, *No creíamos tener la acumulación teórica necesaria para comprender su estética teatral, ni la solvencia actoral requerida. De todos modos, la labor que realizamos por esos años, en un país dominado por un autócrata admirador de Hitler, estuvo impregnada por la actitud crítica hacia el arte y la realidad social establecida por Brecht. Sus poemas publicados en periódicos estudiantiles, motivaron la reacción de la Policía en los centros universitarios buscando al autor de esos versos impertinentes. Aún en esos años oscuros, Brecht no pasó desapercibido en Paraguay. Y gran parte del mérito es de quienes como Enrique Buenaventura, Omar Graso, María Escudero y Marcelino Duffau, nos estimularon en su conocimiento.*

El TPV alcanzó la meta soñada por todo grupo teatral en aquel entonces al estrenar la *Doña Rosita la Soltera* de García Lorca con dirección de Rudy Torga en el *Teatro Municipal*. Pero fue éste un logro de corto alcance, ya que la rebelión de estos jóvenes trascendía del campo artístico al de la política, lo que desembocó en persecuciones personales e imposibilidad de acceso a los centros artísticos oficiales. Y a la búsqueda de nuevas tendencias, se sumó la de nuevos espacios para la representación, hallando eco favorable en Centros Culturales Binacionales, colegios, universidades y clubes.

El Centro Cultural Paraguayo Americano, la Alianza Francesa, la Misión Cultural Brasileña, el Instituto de Cooperación Cultural de la Argentina y el Centro Cultural Español Juan de Salazar, al albergar a estos grupos, no sólo cumplieron con su función cultural sino que se convirtieron en auténticos bolsones de la resistencia artística paraguaya.

Hoy todos ellos cuentan con salas teatrales, pero hasta 1980, los pretendidos *teatros* eran salones multiuso para el desarrollo de actividades sociales y estudiantiles, carentes de recursos técnicos. Todo había que inventarlo o fabricarlo y todos tenían que hacer *todo* para alcanzar el codiciado premio de *HACER TEATRO*.

Cabe destacar que los teatros privados, por razones de índole comercial, habían ido desapareciendo para dar paso a las salas de exhibición cinematográfica y el **Teatro Municipal**, considerado como el primer y, también único, coliseo del país, por decisión gubernamental, cerró sus puertas a las manifestaciones de las artes escénicas, para albergar durante 1967 a la Convención Nacional Constituyente, situación que redundó en perjuicio de las compañías que aún gozaban de las ventajas de realizar temporadas en su escenario. Con su reapertura recrudeció la represión y al final de esta década, en la que el más tímido intento vanguardista era confundido con subversión, el **Teatro Municipal** se convirtió en coto cerrado de la dictadura, lo que determinó a varias compañías de larga trayectoria a unirse a las filas del Teatro Independiente.

Héctor de los Ríos, maestro de actores y director de memorables puestas, fue el primero en retirarse del Municipal en actitud de protesta por el rigor de la censura y el sectarismo de tinte político en el manejo de fechas. Pero además de ese escenario, abandonó también el llamado teatro de *repertorio* y el rótulo de *Compañía Teatral* con el se inscribían los elencos de la época, para fundar un grupo itinerante que bajo la modalidad del *Café-Concert*, no sólo recorrió los citados centros culturales, sino que creó, adaptó y ganó nuevos espacios para la representación.

Piezas breves, monólogos de Ionesco, Cocteau, Luis Matilla, García Lorca y fragmentos de la rica narrativa local y latinoamericana, entremezclados con música en vivo y poesía de los poetas prohibidos, Roa Bastos, Bareiro Saguier y Elvio Romero se constituyeron en el plato fuerte de estos menús artísticos y nuevamente la oralidad fue protagonista de la preservación y difusión de la obra de autores exiliados, a la que poco a poco irían incorporándose sketches y piezas breves producto de la creación colectiva o de surgentes autores.

1970-1980

Significativos hechos marcan el inicio de esta década de consolidación de las nuevas tendencias escénicas y estos se relacionan con la mediterraneidad del Paraguay, no solo en el sentido geográfico sino en el de la trascenden-

cia de sus manifestaciones al plano internacional.

Al inédito antecedente de la participación paraguaya de un grupo universitario dirigido por Hugo Herrera y encabezado por Erenia López en el **Festival de Manizales**, sucede la del **TPV** que acude a otra versión del mismo festival con *Un Puñado de Tierra*, montaje que basaba su acción dramática en el poema de Herib Campos Cervera del mismo nombre.

Y en esa cita obligada de la vanguardia teatral latinoamericana, sus componentes establecieron lazos con grupos y artistas del continente, muchos de los cuales, interesados en nuestro proceso, vinieron al Paraguay a dictar talleres, cursos y a colaborar con puestas escénicas, iniciándose así una era de intercambios e integración en el proceso teatral a nivel continental.

A consecuencia del éxito y proyección de su labor el **TPV** se desdobra. Rudy Torga funda el **Teatro Estudio Libre (TEL)** centrando su interés en el desplazamiento hacia barrios marginales e interior del país y Antonio Peci y Erenia López prosiguen su labor al frente del **TPV**, en centros urbanos y universitarios.

El **TEL** inició actividades en el **Centro Cultural Paraguayo Americano** con *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez. Poco después se instaló, en carácter permanente, en la **Misión de la Amistad**, entidad de asistencia social que le proporcionó, una pequeña sala con un modesto escenario para realizar representaciones y talleres. Esto significó la inserción del grupo en un barrio de características populares y la posibilidad de renovación con jóvenes de esa extracción que no habían sido, hasta el momento, protagonistas, ni público, del hecho teatral. Esta incorporación se tradujo en el surgimiento de actores, músicos, escenógrafos y técnicos y en una serie de montajes, en su mayoría en guaraní, que emprendió giras por áreas suburbanas y rurales.

El intento del actor argentino Ángel Moglia y del empresario e intelectual Adolfo Ferreiro de dotar a Asunción de una sala destinada a las manifestaciones del teatro independiente, fue abortado por la policía que

Casa colonial. (Foto: Mar Langa).

clausuró el **Teatro Cero** el día que debía inaugurarse con el estreno de **Rómulo Magno** de Durrenmatt e «*invitó*» a su director Moglia, a abandonar el país.

En 1971 nace el grupo más polémico de todos los tiempos, **Tiempoovillo**. El terreno estaba preparado, pues todo lo que quedaba afuera del *Teatro Independiente*, olía a vejez y anquilosamiento. El teatro popular se enquistó en desgastados esquemas y las puestas de las compañías de repertorio universal eran, aunque correctas, de temática intrascendente enfundadas en envejecidas y caducas formas. Los jóvenes exigían mayor osadía pero, hasta el momento, nombres como el de Grotowsky eran prácticamente desconocidos.

Sorpresivamente, un grupo de estudiantes de arquitectura, encabezado por Agustín Nuñez y Ricardo Migliorisi, irrumpió con fuerza renovadora, maravillando a unos, desconcertando a otros e indignando a los más. ¿Qué significado podía dársele a la pretendida acción teatral de unos jóvenes que semidesnudos, corrían de un extremo a otro de la sala, gesticulando mucho, hablando poco y desafiando hasta la agresión al inocente espectador?

A pesar de éste y otros planteamientos similares, el grupo se impuso, y las propuestas grotowskianas introducidas por Nuñez luego de un periodo de estudio y contacto con figuras de la talla de Augusto Boal en el Brasil, acabaron siendo aceptadas por ese sector reactivo al público y a la crítica que rechazaba todo intento que se apartara de lo convencional.

La ruptura del concepto tradicional del escenario y de las barreras físicas entre actores y público, la búsqueda de un espacio dedicado al ritual y la dosis de improvisación intercalada en la bien analizada y planteada estructura que, en principio, escandalizaran, fueron justamente aliciente y atractivo para la formación de nuevos grupos que como **Ensamble** y **Laboratorio** dirigidos por el argentino Víctor de los Solares y Mauricio Schwarsman, Gloria Muñoz y Carlos Cristaldo respectivamente, transitaban por el camino despejado por **Tiempoovillo**.

La proliferación de grupos se extendió al interior del país, y a pesar de las circunstancias políticas y económicas desfavorables, se logró inaugurar una **Muestra Paraguaya de Teatro** que se repitió en años posteriores con la par-

ticipación de grupos de todo el país y figuras de renombre internacional, tales como Omar Grasso, Enrique Buenaventura, María Escudero, Marcelino Duffau y Hermilho Borba Filho, quienes, sin ningún tipo de exigencias, impartieron seminarios y participaron en mesas de diálogo y reflexión e intercambios de experiencias.

Lamentablemente este movimiento de alcances insospechados se diluyó en el agitado mar de las convulsiones políticas. Integrantes de algunos grupos fueron a parar a la cárcel, al exilio o simplemente abandonaron «por peligrosa», la actividad teatral.

Tiempoovillo partió para una larga gira que se inició en los célebres Festivales de **Manizales** y **Caracas** y prosiguió en Centroamérica en donde el grupo se disolvió, por dispersión de sus componentes, algunos de los cuales se radicaron en diferentes países. Otros, como Raquel Rojas y Antonio Carmona, regresaron a Paraguay y fundaron el célebre grupo **Aty Ñee**, al que se incorporó el dramaturgo más representativo del momento, Alcibiades González Delvalle.

Aty Ñee se planteó una relación enriquecedora en su trabajo realizando prolongadas pasantías en localidades del interior, con el propósito no solo de llevar teatro desde la capital, sino de nutrirse de la temática y las formas que la tradición popular conservaba celosamente. Así se recuperaron verdaderos tesoros de la cultura popular, como los cuentos picarescos de Perú-Rimá (Pedro de Urdimales), la *Velada*, como forma conjunta de expresión (poesía, teatro y música) y aspectos de la problemática social y económica de los campesinos, reflejadas en obras como **El Almacén** y **Mandiyity (Algodonal)**, elaboradas a partir de la relación de los dramaturgos González Delvalle y Antonio Carmona con campesinos con los que convivieron durante el periodo de giras. Estos contactos también se tradujeron en constitución de grupos teatrales locales que expresaban, historias transmitidas generacionalmente o experiencias propias.

Es imposible citar a todos los grupos que en los años 70 surgieron, murieron y se regeneraron. Por ello destacamos a los considerados *grupos-madre* de los demás y que, en penosas giras por caminos a los que ni siquiera el asfalto había llegado, hicieron posible el arribo del teatro.

El sueño de un local estable para los independientes se concretó en 1977, cuando Héctor de los Ríos instaló **La Farándula** en la histórica estación del ferrocarril. También allí tuvo que hacerse todo para que el viejo y abandonado salón del piso superior se asemejara a una sala teatral que durante sus tres años de vida brindó espacio a todos los grupos que lo solicitaron y en muchas de las obras presentadas, cobraron vida personajes de la clase media paraguaya en agudas sátiras de gran repercusión, algunas producto de creación colectiva y otras originales de Alcibiades González Delvalle, Antonio Carmona y Edda de los Ríos.

La Farándula también inició una serie de intercambios con directores y elencos rioplatenses y en sus instalaciones destacaron, el **Mes del Teatro Uruguayo**, con representaciones de unipersonales a cargo de las actrices Estela Medina y Estela Castro y el elenco del **Teatro Circular** de Montevideo, **La Lección**

de Anatomía con el célebre grupo argentino dirigido por Carlos Matus y la contratación de Mario Morgan para la puesta de **Sara Bernhardt** de John Murrel, con actores locales.

A pesar del hostigamiento sistemático por parte de las autoridades policiales, todo parecía andar sobre ruedas cuando las autoridades del ferrocarril recibieron una «orden superior» que concluyó con la vida teatral en sus instalaciones, y aunque **La Farándula** continuó su labor, al igual que otros grupos, el movimiento independiente fue cambiando de rumbos.

Puede aseverarse que la aparición del **Teatro Callejero**, en el que destacan hasta la fecha los directores Teresa González Meyer y Miguel Gómez y como indiscutible autor, Moncho Azuaga, cierra con brillo, a principios de los 80, el capítulo que comprende estos 20 años de historia del **Teatro Independiente** en Paraguay.