

# El papel de los artistas y del arte en el período de la dictadura latinoamericana

D.O.B. Sánchez<sup>1</sup>

<sup>1</sup>*Departamento de Arte y Arquitectura, Universidad de Guadalajara- Jalisco, México*  
deiselenebarros@gmail.com

*(Recebido em 20 de agosto de 2014; aceito em 30 de setembro de 2014)*

---

Este artículo presenta un panorama superficial de cómo el arte era organizada, representada y vista en tiempos de dictadura militar en algunos países a ejemplo de Brasil, Cuba, México, Uruguay y Chile. Estos países son claves para comprender la transformación artística latinoamericana contemporánea debido a sus quehaceres artísticos en los años sesentas, setentas y ochentas.

Palabras claves: dictadura, América Latina, quehacer artístico.

## **The role of artists and art in the period of Latin American dictatorship**

This article presents an overview of how art was organized, depicted and viewed during periods of military dictatorship in countries including Brazil, Cuba, Mexico, Uruguay and Chile. The countries are critical to understanding the artistic transformation of contemporary Latin America, especially with relation to their artistic work responsibilities in the 1960s, 1970s and 1980s.

Key words: dictatorship. Latin America, artistic responsibility.

---

## **1. INTRODUÇÃO**

El arte latinoamericana se consolidó con características propias a partir del siglo XX, pues antes de esto era basada en la adopción de modelos eurocéntricos. Un grande cambio en los procesos artísticos latinoamericanos fue durante y después de la dictadura militar instaurada en algunos países de América Latina, donde el arte pasó de ser puro entretenimiento para tornarse una herramienta necesaria. Este artículo tiene como objetivo exponer el arte en el periodo dictatorial en algunos países de América Latina, con enfoque en las artes escénicas y las influencias con la música de protesta en este periodo. La importancia de hacer este aporte es justamente registrar y llevar en consideración los cambios en el quehacer artístico, en ser artista, en crear nuevas esencias para el arte, la consolidación del Teatro Social y como ser válvula de escape de la dictadura.

## **2. METODOLOGIA**

El contenido de este trabajo está basado en la historia oral, en artículos y archivos de grupos, esta muy restricto de informaciones pues muchas historias de los grupos y del periodo se perdieron o no fueron registras como deberían, debido a que no eran grupos relevantes para la historia del arte y no se hacen visibles e importantes.

## **3. DISCUSIÓN**

En varios países de América Latina, las décadas de los años sesenta y setenta estuvieron marcadas por las dictaduras y represión. En el ámbito de las teatralidades de esta época, las actividades artísticas quedan asociadas con el espíritu ideológico y con la dictadura de izquierda. En busca de un contexto revolucionario, este fue el punto de partida para el nacimiento de muchos grupos de teatro social. Para tener un panorama más coherente del surgimiento del teatro social en Latinoamérica, hablaré

de teatralidades representativas en Colombia, Cuba, Chile, Brasil, Uruguay y México. Estos países son claros ejemplos de una lucha en contra la dictadura, mismo no siendo declarada, que es el caso de México, y también críticos al gobierno en sus quehacer artístico.

Es importante aclarar lo que era una dictadura en este periodo para comprender el contexto que estos grupos desarrollaban sus quehaceres artísticos. Para el autor Sartori [1]<sup>1</sup> una dictadura quiere decir violación de derechos y de la Constitución del país. Este tipo de gobierno fue adoptado en muchos países de América Latina y no afectaba apenas el país en que se instauraba, sino que otros que estaban alrededor. Con todo el control instaurado, el arte fue una válvula de escape de estos sistemas<sup>2</sup>, donde la herramienta usada era la música, la dramaturgia, las artes visuales, la literatura, el cine. Pero no eran medios aceptados por los dictadores, por este motivo muchos artistas eran vistos como una amenaza al gobierno porque protestaba a través del arte y fueron exilados en otros países.

En los años sesenta, Colombia intentaba frenar la lucha armada con una política antisubversiva basada en una doctrina impuesta por los Estados Unidos, y en contexto era la Guerra Fría. En medio de estas olas de represión surgió el Teatro de La Candelaria en el año de 1966. El grupo inicial estaba formado por intelectuales independientes que buscaban nuevos lenguajes expresivos y la reproducción de imágenes del entorno social [3]. Sin embargo, esta es una característica muy importante para las teatralidades de los años sesenta y setenta en América Latina.

En Cuba, el principal marco está en la Revolución Cubana (1959), donde se hace más visible los grupos de izquierda, sobre todo los comunistas; era una época de muchas transformaciones políticas y sociales. En 1968 el país vivió un periodo de censura política y cultural, mientras otros países en América pasaban por una explosión de manifestaciones culturales. En este sentido, en 1968 surgió el grupo de teatro *Escambray* [4].

El grupo fue creado en Manicaragua, pequeño poblado de la Sierra de Escambray. Tenían como objetivo llevar el arte a los pueblos más lejanos y campesinos de forma independiente. Pero más allá de esta propuesta artística, pensaban en el contexto social y cultural<sup>3</sup>.

Los años sesenta en Chile y América Latina, son de intensa politización y formación de movimientos de izquierda. En el ámbito teatral, fue una época de muchos cambios, donde surge el teatro universitario y el teatro independiente en Chile con toda fuerza y ganas de cambios sociales. Estos dos fenómenos dramáticos regularon y expandieron las creaciones escénicas del país en esa época. Ejemplos de grupos que tenían compromiso social y se destacaron en Chile fueron *Ictus* y *El Aleph*, entre otros de gran contribución. Eran colectivos profesionales que fueron reprimidos y exilados a partir del golpe de Estado de 1973 [5].

---

<sup>1</sup> “Una forma de Estado y una estructura del poder que permite su uso ilimitado (absoluto) y discrecional (arbitrario). El Estado dictatorial es un Estado no constitucional, un Estado donde el dictador viola la Constitución, o donde él mismo redacta una Constitución que se lo permita todo. Por un motivo o por otro, el dictador está *legibus solutus*. (...) En la dictadura simple, el poder se ejerce mediante los instrumentos coercitivos normales del Estado empleados de modo ‘anormal’ (fuera de la norma)”. Sartori, 2007, p. 46 [1].

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu habla que en todo sistema opresor hay una válvula de escape[2].

<sup>3</sup> Durante la década de los setenta, la mayor parte de su repertorio surgió a partir de la interacción con la comunidad campesina de la región montañosa del Escambray, situada en el centro- sur de la isla. Su búsqueda de una relación estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida nacional, con una mirada crítica a la realidad nacional, reflejó en aquellos momentos un contexto socio- cultural particular: el de los conflictos generados en el campo cubano por la revolución cubana<sup>3</sup>

El grupo *Ictus* se fundó en 1955 y estaba formado por alumnos del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC). El colectivo hacía su propia búsqueda de repertorio y temas para la dramaturgia, y en las décadas de los sesenta y setenta se destacó por hacer teatro con temas que aludían a la política del país y los problemas sociales que enfrentaba. Durante la dictadura lucharon por la recuperación de la democracia, los sectores populares y por la labor teatral.

La compañía de teatro *El Aleph* nació al final de la década del sesenta, por iniciativa de los estudiantes del Instituto Nacional y del Liceo N 1 de Niñas. Su estreno fue en un festival de teatro universitario obrero y sus obras eran de creación colectiva y hablaban de la realidad cotidiana. Después del golpe de Estado de 1973, el grupo todavía hacía puestas en escena, y en 1974 sufrió una fuerte represión y censura, en la que algunos integrantes fueron detenidos y luego desaparecidos. Actualmente el grupo está activo en Francia, a donde antiguos participantes fueron exilados.

La represión dictatorial también estuvo presente en otros países de América Latina. En Brasil, la dictadura militar llegó en 1964, junto a una serie de censuras a la producción artística en el país. La mezcla entre música y teatro configuró un periodo que se destacó en el arte brasileño. Fue una forma de hacer denuncias sociales, innovar, atraer y comunicarse con el público [6].

En el ámbito musical que luchaba contra la situación política y social del país, se destacó el cantante Caetano Veloso<sup>4</sup>, que en 1967 compuso la canción “Alegria, alegría”<sup>5</sup>. En esta canción, Caetano valora la ironía, la rebeldía y el anarquismo con fragmentos de lo cotidiano. En cada verso pone testimonios de opresiones sufridas por los ciudadanos de todas las esferas sociales. Habla del abuso de poder y de la violencia, de las horribles condiciones educacionales y culturales establecidas por los militares, argumentando que querían formar brasileños alienados.

Otra importante contribución artística musical de protesta fue de Chico Buarque de Holanda, que en 1973 presentó la canción *Cálice*, pieza en la que hace alusión a la oración que Jesucristo hace a Dios en el jardín del Getsemaní: “Padre, aleja de mí este cáliz”. Buarque hizo en ella un juego de palabras, donde “cáliz” y “callase” suenan iguales en el idioma portugués. Quería criticar así el régimen que se había instaurado en Brasil y pensaba que el silencio era como una forma de muerte para quien luchaba por la democracia<sup>6</sup>.

El músico Chico Buarque también contribuyó positivamente en el teatro brasileño retratando la periferia en la obra *A Ópera do Malandro* (*Opera de los Marginados*), donde hace una parodia de la obra de Bertolt Brecht *Die Dreigroschenoper*. Buarque es considerado el precursor de Brecht en Brasil, junto con

<sup>4</sup> Caetano Emanuel Viana Taes Veloso es un músico brasileño, que nació en Bahía en 7 de agosto de 1942. Durante el régimen dictatorial en Brasil el fue exilado a Londres, donde escribió canciones de protesta que enviaba a sus amigos en Brasil. Es reconocido por valorar la cultura nacional a través de la música y por ser uno de los músicos más influyentes de su país.

<sup>5</sup> La letra de la canción “Alegria, alegría” habla en metáforas sobre la represión que pasaba el país. Un fragmento: en la cara de presidentes / En grandes besos de amor / En dientes, piernas, banderas / Bomba y Brigitte Bardot / Yo voy. En la primera grabación de esta canción observe que las personas cantaron como si fuera un himno de protesta y llevaban la letra escrita para cantar junto con Caetano Veloso. La canción esta disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hmK9GyLXRh0> .

<sup>6</sup> Fragmento de la canción “Cálice”: Tengo que beber de la bebida amarga/ comer el dolor, tragar la rutina/ mismo callada la boca, resta el pecho/ Silencio en la ciudad no se escucha/ De que me vale ser hijo de la santa/ Mejor seria si fuera hijo de la otra / Otra realidad menos muerta/ Tanta mentira, tanta fuerza bruta. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wV4vAtPn5-Q> .

otro grupo de teatro social que surgió en el inicio de los años sesenta: el *Teatro de Arena*, que posteriormente sería llamado de *Teatro del Oprimido*.

La fundación del Teatro de Arena y del Oprimido estaba basada en la *pedagogía del oprimido*. Paulo Freire fue el teórico de la pedagogía del oprimido en el año de 1968, a través de la cual enseñaba los alumnos, que eran principalmente adultos y analfabetos, a desarrollar la conciencia crítica de su alrededor [7]. Freire enfatiza el papel activo que el ser humano tiene con su realidad, para que puedan formar un sujeto crítico que lucha por la libertad. La pedagogía freiriana ha sido utilizada en el teatro para establecer comunicación y la creación de conciencia. El responsable por aplicarla en el Teatro del Oprimido fue Augusto Boal, que hizo el rescate de la metodología de Freire.

El Teatro de Arena (1956) se caracterizó por representar espectáculos de protesta para grupos oprimidos de la sociedad, principalmente la clase obrera, las mujeres, la población negra e indígena, pero no dialogaba directamente con el público. Sin embargo, el Teatro del Oprimido creó un conjunto de técnicas para tener un vínculo directo con el espectador, pues el teatro hegemónico tradicional era hecho sin ninguna aproximación con el público o con la realidad. El TdO surgió en 1971 en Rio de Janeiro y, al igual que el Teatro de Arena, fue creado por Augusto Boal. La metodología del Teatro del Oprimido se organiza con diferentes técnicas y acciones dramáticas. Un ejemplo puede ser la técnica del teatro periódico, que recupera noticias aleatorias del periódico y las transforma en acción dramática. El objetivo del TdO es hacer que el espectador sea protagonista y transformador de la acción dramática [8].

La metodología desarrollada por Augusto Boal contribuyó en gran escala a la formación de un teatro social en América Latina, influenciando a grupos en todo el mundo. Uno de los que usaron la metodología de Boal fue el grupo *El Galpón* de Uruguay. El colectivo estuvo en escena desde 1948 y tuvo gran reconocimiento cuando empezó la dictadura militar en Uruguay (1973- 1985). La característica principal del grupo fue de hacer un teatro de protesta y además producir su propia dramaturgia, pero el grupo sufrió con la censura, represión y persecución en el país y muchos de sus integrantes se exiliaron en México [9].

Con la dictadura uruguaya el grupo se separó, pero no frenó la producción artística de los mismos, pues, aun lejos, el colectivo *El galpón* mantuvo activa la militancia a través del teatro. En México el grupo hizo puestas en escena, pero tiempos después los integrantes se separaron y fundaron otro grupo llamado *Contigo América*, buscando también cambios sociales a través del teatro.

La experiencia de *Contigo América* en México hizo con que otros grupos de teatro independiente empezasen a trabajar con el proceso de democratización en el teatro; entre ellos el grupo CLETA (Centro libre de Experimentación Teatral y Artística) que tuvo una experiencia significativa para el teatro social mexicano y latinoamericano.

La experiencia artística del CLETA empezó en 1973 con estudiantes del departamento de Teatro de la UNAM. El colectivo proponía cambios sociales utilizando el teatro como herramienta y el rompimiento del monopolio del arte para que estuviera a servicio del pueblo [10]. Hasta la fecha el CLETA trabaja con el ideal de cambios sociales a través del arte y está activo en la Ciudad de México.

Los grupos mencionados tenían una utopía concreta en común [11]. Iniciaron una revolución en el teatro, donde querían reintegrarse el político, social y demostrar una nueva relación entre el arte y la sociedad. Las teatralidades en esta vertiente dejan más visibles el espíritu ideológico y la cultura de izquierda. El lenguaje escénico

muchas veces quedase anulado en este campo de representación para mantener el compromiso con el social a través de la dramaturgia.

#### 4. CONCLUSIONES

La represión dictatorial hizo con que muchos artistas repensase la forma y contenido del quehacer artístico. De hecho en países latinoamericanos que no tuvieron la dictadura militar oficialmente declarada, la influencia y experiencia llegó por parte de los exilados políticos, y fue el caso de Contigo América en México. Por lo tanto, a pesar de la dictadura ser un periodo de violación de los derechos humanos, de violencia, de falta de libertad de la gente, no es un periodo para tener orgullo, pero lo que fue hecho por esta gente, de lo que fue pensado y ejecutado en el ámbito artístico es sinónimo de orgullo, de lucha y de nuevos pasos rumbo a una arte de protesta y de representación para el pueblo históricamente reprimido en las sociedades latinoamericanas, que hasta hoy genera influencia en las artes escénicas y en la música.

- 
1. Sartori G. ¿Qué es la democracia? 2 ed. Madrid: Taurus; 2007.
  2. Bourdieu P. Los herederos. Los estudiantes y la cultura, 4 ed. Madrid: Alianza Editorial; 2001.
  3. Sanabria A. A manteles: una muestra de honestidad. *El Tiempo*, Colombia: 2010, agosto 31. Sección 7, pag. 3.
  4. Cedré O. *La Aventura del Escambray*. 1 ed. La Habana: Editorial José Martí; 1994.
  5. Navarro C. *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. 1 ed. Chile: LOM Ediciones; 2001
  6. Holfeldt A. A fermentação cultural da década brasileira de 60. *Revista FAMECOS* 1999; 11: 30-56.
  7. Freire P. *Ideologia e educação: reflexões sobre a não neutralidade da educação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1981.
  8. Boal A. *A Estética do Oprimido*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond; 2009.
  9. Foix M. Memoria del teatro uruguayo a través del crítico Jorge Pignataro Calero. *La revista del CCC* 2012; 14-15 (5).
  10. Martínez JC. Romper com a Família, Quebrar os Clichês. In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.). José Celso Martinez Corrêa (1958-1974). 34 ed. São Paulo: Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas; 1998.
  11. Pellettieri O. *Teatro del pueblo: una utopía concretada*. 1 ed. Buenos Aires: Galerna; 2006.