

## EL TEATRO DE LA REVOLUCION (1970-1987)

POR

FRANS GALICH

## 1. ANTECEDENTES

A partir de los años 50, los Estados Unidos de Norte América asignaron a los países latinoamericanos diferentes papeles económicos, todos ellos destinados a alimentar su creciente economía. No fue distinto el caso de Nicaragua. La dictadura de Anastasio Somoza García se puso incondicionalmente a su servicio como lo venía haciendo desde el asesinato de Sandino (1934). El capital yanqui fluyó en un mayor caudal, propiciando un crecimiento económico no visto con anterioridad. El “boom” del algodón obligó a la creciente burguesía agraria a extender, forzosamente, la infraestructura y los servicios, lo que elevó el nivel de vida de ciertos sectores de la población y provocó la aparición de nuevos sectores de clase, sobre todo de profesionales y servicio<sup>1</sup>.

Ese auge económico vino a ensanchar más la distancia entre las clases económicamente cómodas y las grandes masas desposeídas. Además, el relativo auge económico también propició un cierto crecimiento en la vida cultural, inclusive en la teatral.

En 1951 Pablo Antonio Cuadra escribió, a solicitud del Dr. Fernando Vélez País, *Máscaras exige la vida..* También surgen, en ese mismo año, dos compañías teatrales: el Grupo de Teatro Experimental y la Compañía de Arte Talía, fundada por el ya mencionado Adán Castillo. En esa misma década, Alfredo Valessi, autor y director, escribió *La trampa del hambre* y en 1957 adaptó el cuento de Manolo Cuadra, “El diputado”.

*Rolando Steiner (1936-1987)*

Uno de los más completos dramaturgos nicaragüenses fue Rolando Steiner. Desde muy temprana edad estuvo ligado al teatro, escribiendo, comentando, dirigiendo y actuando. Su primera obra, *Judith* data de 1957. En

---

<sup>1</sup> Jaime Weelock Román: *Imperialismo y dictadura. Crisis de una formación social*; México, Siglo XXI, 1975.

ella aparece ya su obsesión temática: las relaciones conyugales en el seno de la familia burguesa. Su segunda obra, *Antígona en el infierno*, en un acto, busca temas y recursos del drama griego. En esta obra se denuncia a las dictaduras latinoamericanas, pero sobre todo a la somocista. En 1962, aproximadamente, Steiner concluyó *Un drama Corriente*, con la que obtuvo premio en el Certamen Centroamericano de Quetzaltenando, Guatemala, posteriormente estrenada en Madrid el 9 de marzo de 1964 y al año siguiente en Managua. En 1963 retornó a los temas clásicos con *La Pasión de Helena*, donde trata de ahondar en la psicología femenina. Su vuelta al tortuoso tema del matrimonio fue con *La puerta* en 1966. Con esta obra, Steiner completó su *Trilogía del matrimonio*, que comprende *Judith*, *Un drama corriente*, y *La puerta*, publicada en España en el volumen *Teatro selecto contemporáneo* (Madrid, Esceliecer, 1971).

En los años 70 Steiner publicó otros dos textos dramáticos: *La mujer deshabitada* (1970), versión libre sobre un relato de Simone de Beauvoir y *La agonía del poeta*, una visión de las trágicas circunstancias que rodearon la muerte de Rubén Darío. En 1982 publicó *La noche de Wiwilí*, drama sobre el General Sandino. Dejó alguna obra inédita. Es el único dramaturgo de Nicaragua que trata de llevar a la escena situaciones de los dos hombres más importantes en la vida de este país.

#### *Alberto Ycaza y Octavio Robleto*

Comparten con Steiner el mérito de ser los más logrados autores dramáticos de Nicaragua. Lo confirman: *Ancestral 66* (1967), *Escalera para embrujar el tiempo*, *Nosotros* y *Asesinato frustrado*, (1970). Horacio Peña trabajó el denominado teatromólogo, el cual no ha sido representado. Sus obras: *El sepulturero* (1961), *El hombre* (1970) y *El cazador* (1974). Octavio Robleto ha intentado, con algún éxito, rescatar algunos "motivos nicaragüenses". Producto de sus intentos son: *Por aquí pasó un soldado* (1975) y *Doña Ana no está aquí* (1975). Es autor, además, de un pequeño volumen de *Teatro para niños*, (Ministerio de cultura, Managua, 1986).

En estas tres décadas surgieron varios grupos de dramaturgia: la *Comedia del Arte* (1960-68), el *Teatro Experimental de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (1960-63), el *Teatro Experimental de Managua-TEM-* (1961-78), la *Comedia Nacional de Nicaragua* (1965-89). Todos estos grupos, formados por autores y directores, deben ser valorados como los iniciadores de un importante movimiento que, con tenacidad increíble, logró mantener un estilo de teatro ante un medio hostil y puso en escena obras del repertorio universal. Gente de teatro que amó el teatro y dedicó su vida al difícil desarrollo del género, como lo hicieron Pilar Aguirre y Socorro Bonilla Castellón, pero no lograron configurar totalmente un teatro nacional, con una dramaturgia sólida, representativa de esa época, con una proyección masiva del quehacer teatral, porque por las condiciones históricas, fueron —como dice el maestro Jorge

Eduardo Arellano en el *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*,

iniciativa de élites con afán de experimentación y puesta al día de lo moderno, dispuesto de todo un aparato de publicidad y estímulos evaluativos (los suplementos culturales y el premio anual de Los Güegüenses de oro). Y Rolando Steiner lo define como un teatro que: no nace ni se nutre del pueblo. Es obra de individuos. Creación personal y privada<sup>2</sup>.

La cita explica por sí sola las tres décadas de actividad teatral, a las cuales Arellano las denomina "Época de oro", lo que denota un gran entusiasmo y cariño, pero menos rigor crítico.

Podemos concluir que durante esa época, si bien es cierto se realizó una gran actividad teatral, ésta estuvo matizada de varios elementos. El teatro funcionó con una clara intención de divertir a una élite intelectual, no necesariamente burguesa ni pequeño burguesa. Se pusieron, fundamentalmente, obras del repertorio internacional, que se puede dividir en obras de la cultura anglo parlante, sobre todo norteamericana (Tennessee Williams, O'Neill, Miller, etc.), y la otra, de tendencia más conservadora, de la tradición española.

En forma casi paralela el pueblo se divertía con una suerte de teatro popular, el cual se manifestaba en veladas y representaciones parateatrales, como las fiestas tradicionales, con un repertorio extraído de las fiestas coloniales, las festividades religiosas, indígenas y cristianas, manteniendo la tradición de *El Güegüense*, que todavía se representa en Diriamba para las fiestas de San Sebastián, en enero.

## 2. EL TEATRO PRE-REVOLUCIONARIO

La polarización a que había llegado la sociedad nicaragüense produjo sus manifestaciones artísticas. El somocismo, que para mantener su imagen internacional había permitido pequeños espacios culturales hacia los años 70, se vio obligado, ante el avance de las fuerzas populares y revolucionarias, a reducirlos paulatinamente hasta llegar a su enfrentamiento racial.

El teatro no fue la excepción. Pero para hablar de Teatro de la Revolución se hace necesario hablar de un teatro político donde se entrecruzan dos ejes fundamentales: el teatro de elite y el teatro que, parodiando al poeta revolucionario Leonel Rugama, podríamos denominar "de catacumbas". Un teatro político que dio inicios más o menos en la década de los 70. Su objetivo: propagandizar, agitar, concientizar y preparar al pueblo en torno a las luchas que desarrollaba el Frente Sandinista en aquellos días:

... surgieron grupos de *agit-prop* que crearon y representaron obras combativas,

<sup>2</sup> Isidro Rodríguez: "El teatro revolucionario: euforia y deterioro", en *Ventana*, No. 372, 1989.

con el objetivo de movilizar y organizar al pueblo. Los grupos más conocidos de esa época eran: el *Teatro Estudiantil Universitario-TEU*, formado en 1971 en León; *Gradas y Musawás* de Managua, todos ellos grupos que se identificaban con la causa del FSLN<sup>3</sup>.

La línea que siguió la mayoría de los grupos fue la de socio-drama y la creación colectiva, aunque esporádicamente se trabajó con textos de autores, entre ellos Alan Bolt, director del TEU, de quien nos ocuparemos adelante. En la actualidad, casi todos los grupos que se formaron en aquel entonces, unos por orientación del FSLN, espontáneamente otros, han desaparecido, a excepción del Frente Sur de la comunidad campesina de Cantimplora, Rivas. La importancia de este momento radica, fundamentalmente, más en el aspecto ideológico, que en el hecho teatral en sí. Entre ellos debe mencionarse la importancia que tuvo el TEU ya que según Alan Bolt, director del mismo,

sus miembros eran concientes de estar cumpliendo una tarea ideológico-política en el derrocamiento de la tiranía. No poseían, prácticamente, ninguna sofisticación ni técnica conceptual. Era verdaderamente un teatro pobre en recursos materiales y también técnicos, donde estos eran suplidos a base de imaginación e ingenio, desarrollando un lenguaje plástico propio que iba de la pantomima al gesto y del gesto a la mueca. La ventaja consistía en que los actores sabían en mayor o menor grado que estaban haciendo un trabajo que incidía en el proceso revolucionario y que aparte de ser una novedad que les desarrollaba ciertas cualidades, le veían como una responsabilidad más<sup>4</sup>.

El teatro de los años 70 y 79, hasta el 19 de julio, era un teatro que se enmarcaba dentro de una serie de cánones que ya habían sido enunciados con anterioridad por una serie de teóricos, desde el alemán Erwin Piscator y su Teatro Político documental hasta Brecht; pero, sobre todo, Augusto Boal, el brasileño que llegó a desarrollar toda una serie de técnicas latinoamericanas de teatro popular, como él mismo las ha llamado.

No podría precisarse hasta qué punto esta aplicación era totalmente consciente. Era un teatro eminentemente de propaganda y agitación. Era la total aplicación de la estética de la participación, contraponiéndola a la estilística de la observación. También, sin poder afirmarse con certeza, es posible que esas técnicas hubieran llegado a los dramaturgos vía la experiencia del grupo Escambray de Cuba, ya que se trataba, en la experiencia cubana, de hacer que los espectadores se convirtieran en los protagonistas del teatro<sup>5</sup>.

No debe olvidarse la también posible influencia que haya podido tener el

<sup>3</sup> Martha Van Voorst van Beest: "Teatro en Nicaragua, un proceso en marcha". (Mecanografiado) (Utrecht, mayo, 1982): 8.

<sup>4</sup> Alan Bolt: "El teatro estudiantil universitario, en *Conjunto* 45, (La Habana: Casa de las Américas, 1980): 7.

<sup>5</sup> Francisco Garzón Céspedes: *El teatro de participación popular y el teatro en la comunidad: un teatro de sus protagonistas*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.

teatro norteamericano, desde el *Federal Theatre* y su *living newspaper*, hasta el *Open Theatre* y el *Off-off Broadway* y su realización, también conocida como "Teatro de guerrillas".

### *Alan Bolt*

Bolt es un joven autor que produjo la mayor parte de su obra durante los años de la insurrección. En 1969 escribió su primer obra, *El obispo*. En su segunda etapa, comprendida entre los años 1971 y 1980, aparecen en orden cronológico: *Los vivos en el reino de los muertos* y *El juego que todos jugamos*, en 1971; *Génesis*, *Popol Vuh*, *La madre* y *El Juicio* en 1972. En 1973 surgen *Paraíso perdido siglo XX* y *Evangelio de San Lucas*; y más tarde en 1974, *Adelaida* y *Morir es difícil*; en 1975 aparece la primera versión de *Banana Republic*. Dos años después *Para subir al cielo se necesita*, y en 1978 *El largo camino hacia el amanecer* y la segunda versión de *Banana Republic*. Cesa su producción en 1980 con la tercera versión de *Banana Republic*<sup>6</sup>.

Pero hacia 1985 Bolt presentó otra obra con el grupo Nixtayolero: *El Castillo*. Alan Bolt quizás sea el más polifacético de los dramaturgos nicaragüenses, ya que a la vez ha sido actor y director. Moviéndose en un registro farsesco y uno de los mejores a la par de los mencionados Rolando Steiner e Ycaza. La actividad dramática de éste atraviesa, uniéndolas, dos épocas de un mismo fenómeno: La dictadura y el proceso de la revolución. Pero el hecho de que los una no quiere decir que haya creado una base conceptual ni una infraestructura que permitiera una continuidad uniforme. No podía, además, porque no era es a su función. Quienes hubieran sido los llamados a esa continuidad académica e infraestructural, a nuestro juicio, eran los grupos existentes hasta el momento. Durante los años de la insurrección-represión era difícil, pero al momento de l triunfo la situación continuó igual. Debe decirse, en honor a la verdad, que también se actuó de parte de los nuevos funcionarios con precipitación y poca flexibilidad. Decía el escritor Lizandro Chávez Alfaro, director de Fomento Nacional del Arte en 1979:

La meta fundamental que se ha planteado nuestro Ministerio en esta primera etapa, es democratizar la cultura. Y en el caso específico del teatro, ésto se realizará a través de dos vías: proporcionar todos los medios posibles para que se desarrolle la expresión escénica tanto en el ámbito rural como urbano, a partir del trabajo de las Casas de Cultura; y crear, además, un teatro que lleve a las masas las mejores obras del repertorio universal, mediante instituciones como el Teatro Popular Rubén Darío ...<sup>7</sup>.

Al momento del triunfo se da una explosión en los centros de trabajo,

<sup>6</sup> Vivian Ceballos: "Apuntes sobre el surgimiento de un nuevo teatro en la Revolución". (Trabajo monográfico). Managua: Biblioteca de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad Centroamericana, sin fecha (fotocopiado).

<sup>7</sup> Carlos Espinoza Domínguez: "Entrevista a Lizandro Chávez Alfaro", en *Conjunto* 45, (La Habana, 1980): 53.

estudio y organizaciones gremiales. Hasta en los barrios y fincas se forman grupos de teatro, todos quieren hacer teatro. Muy difícil se tornará cuantificar totalmente los grupos que hubo durante aquellos primeros años, pero creemos que fácilmente rebasen el ciento. Pero llegó la guerra y los hombres tuvieron que marchar a los frentes y las mujeres pasaron a ocupar los puestos de los hombres en la producción. El bloqueo económico empezó a sentir sus primeras contracciones fuertes. Lógicamente el teatro no fue la excepción. Por otro lado, los sectores tradicionales en la actividad teatral no fueron capaces de darle continuidad a la actividad. Debilidad, temor y falta de fe ante la Revolución, más los factores ya señalados, contribuyeron a que ese sector no se pusiera al frente de las actividades dramáticas como lo debió hacer. De tal modo que, al igual que en la década de los 70, fueron los jóvenes actores y directores (muchos de ellos, la mayoría, improvisados y sin formación académica ni dramática), quienes asumieron la responsabilidad. Se comprendió que la actividad artística era fundamental para la derrota de la agresión. La ideología buscaba asidero más allá de lo material y lo lograron con miles de dificultades, problemas y errores.

### 3. EL TEATRO EN LA REVOLUCION

Con el triunfo popular se creó el Ministerio de Cultura y éste a su vez creó el Departamento de Teatro. El primer paso fue el análisis de la situación del arte dramático hasta el momento, y se llegó a las siguientes conclusiones:

a) Las corrientes más válidas para la creación teatral en la nueva sociedad son la tradición popular y la revolucionaria, por ser las que reflejan las raíces culturales nicaragüenses.

b) Se traza como objetivo del departamento de Teatro el continuar la búsqueda de una síntesis de dos corrientes, profundizarlas y difundirlas<sup>8</sup>.

Dentro de las ideas que se trataban de llevar a cabo en el Departamento está la de:

impulsar, como principal actividad, el trabajo hacia la formación y consolidación de un movimiento de aficionados al teatro o hacia la búsqueda de un teatro verdaderamente popular, cuyos principios se asientan en las raíces culturales nicaragüenses y en los valores impulsados por la Revolución Popular Sandinista<sup>9</sup>.

Pero la realidad era otra. No se contaba con la capacidad para asumir el compromiso de presentar "las mejores obras del repertorio universal". Se poseía un elegante edificio construido por el somocismo, pero la preparación

---

<sup>8</sup> "Guía metodológica del Departamento de Teatro", Ministerio de Cultura, sin fecha (Mimeografiado).

<sup>9</sup> Documento citado.

actoral no se había renovado ni siquiera consolidado y los directores no habían asimilado las modernas técnicas de dirección universal. Con todo y esta problemática, surgieron grupos compuestos por campesinos, obreros, combatientes, estudiantes, mujeres y niños. Así nació el Movimiento de Expresión Campesina Artística y Teatral (MECATE) y el Movimiento cultural Leonel Rugama, impulsado por la Asociación de Trabajadores del Campo y la Juventud Sandinista 19 de Julio, respectivamente. Pero en la práctica el desmedido entusiasmo no les permitió medir sus propias fuerzas y fue tan desmesurado el movimiento que se perdió el control. Cuando la guerra llegó en su forma más cruda y brutal, el teatro empezó a mermar. Y así como creció, llegó casi a desaparecer. De los grupos surgidos en aquellos días de 1979-80 (*Teocoyani, Nixtayolero, Tenamaste, Xipaltomal, Dávila Bolaños-infantil, Frente Sur, Teatro Popular Sandinista*, etc.) Sólo sobreviven *Teocoyani, Nixtayolero, y Frente Sur*. Los grupos *Comedia Nacional y Teatro de Cámara* ya funcionaban en el 79, siendo los dos únicos grupos de la vieja línea que han continuado hasta la fecha.

Los temas más abordados por los grupos de aquel entonces eran, según las categorías en las que las dividió la ya citada Martha Van Voort Van Beest (trabajo citado).

- 1) La lucha sandinista y la represión
- 2) La campaña de alfabetización
- 3) La organización de masas
- 4) La reactivación económica
- 5) La contrarrevolución
- 6) Los héroes de la revolución
- 7) Los problemas sociales

De esta época son obras como: *Hacia el sol de la libertad, La Bitácora: El banquillo de los acusados, La alfabetización, Batiendo Bolas, El loterillazo, Campesino aprende a leer, Las chicas plásticas de la Alfabetización, La espera, El caso de la vecina, La farsa, Las milicias populares, Trabajadores al poder, Las mercaderes, Embustes y patrañas, El soldado de plomo, El enemigo, Luisa Amanda Espinoza, Reseñas de Sandino, La Luna pequeña y la caminata peligrosa, Somos vivos y sanos, Somos irresponsables, Basta Alfredo basta, La hacienda, El alcoholismo visión social.*

#### PRIMERA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO [1980]

El 22 de noviembre de 1980 dio inicio la Primera Muestra Nacional de Teatro "Arnoldo Quant". En dicha Muestra participaron 32 grupos seleccionados, con una asistencia aproximada de 13,000 espectadores. Entre los grupos participantes estuvieron: *Tenamaste*, del CPC de León con la obra *El enemigo*, de Juan F. Rocha; el grupo *Leonel Rugama* del CPC de Juigalpa con la obra

*Tiempos*, de creación colectiva; el grupo *El Chipote*, con la obra *Carasucia*, de Laura Bolaños; el grupo *El Chaquite*, con la obra *Liberación*, creación colectiva; el grupo *Teatro obrero campesino Wilfredo Bonilla*, con la obra *El proyecto no murió*, creación colectiva; el grupo *Zinica*, del EPS, con la obra *Alfabetización*, creación colectiva; el grupo *Los Alpes* (de la laguna de Boaco) MECATE-ATC, con la obra *Obreros y campesinos alfabetizados reclamando sus derechos*, creación colectiva; el grupo *Musawasitos*; de Managua, con la obra *Cinco más otros y al grande golpear*, creación colectiva; el grupo *Río de piedra* del CPC de Estelí con la obra de creación colectiva *Los pueblos son como los volcanes*; el *Taller de Teatro Mazateptl*, de Masatepe-Masaya con la obra de Francisco Sánchez, *En el hospital*; el grupo Xipaltomal de AMNLAE-Managua, con la obra *Las milicias populares, una prioridad de nuestro proceso*; el grupo La Gata Munguía de la FAS, con la obra *Las elecciones y otros condimentos de la contrarrevolución*, creación colectiva; el Grupo de León, A media calle, con la obra de Alan Bolt *Morir es difícil*; el grupo Frente Sur de la comunidad de Cantimplora-Rivas, MECATE-ATC, con la obra *Historia de una decisión*, creación colectiva; el grupo Teocoyani, de León con la creación colectiva *La farsa*; el grupo Candil del pueblo, del pueblo Pio XII-Masaya, MECATE-ATC, con la obra de creación colectiva *Levantemos la producción, aplastemos la contrarrevolución* y el grupo Teatro Investigación de Niquinonomo con la obra anónima *El Güegüense*.

#### SEGUNDA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO [1981]

Con el fin de evaluar las experiencias y confrontar aciertos y errores se celebró entre el 21 y 29 de noviembre de 1981 la Segunda Muestra Nacional de Teatro.

Además, se realizó la Primera Semana Internacional de Teatro. En aquellos años de los inicios de la Revolución y existía interés por realizar balances autocríticos en el terreno de la dramaturgia. Había una conciencia de realizar un teatro eminentemente popular:

Los logros y errores de nuestra experiencia teatral motivada por un profundo interés de hacer un teatro popular, resume el quehacer de nuestros teatristas a partir del 19 de Julio<sup>10</sup>.

La cual buscaba romper con la línea tradicional de hacer teatro en Nicaragua, que, como ya se ha explicado, era de marcada tendencia elitista y en última instancia representaba las opiniones de una clase minoritaria.

En aquella oportunidad participaron, siempre después de haber pasado por una selección, los grupos: *Nixtayolero*, con la obra *La danza de los zopilotes*, de

<sup>10</sup> Programa General de Actividades de la "Segunda Muestra Nacional de Teatro" y de la "Primera Semana Internacional de Teatro". Managua: Ministerio de Cultura, 1981.



creación colectiva; Sol de libertad, de la JS 19 de Julio de Estelí, con *Halcones fueron ... Halcones son ... así es el son*, de creación colectiva; Juan Vizcaya del EPS de Condega con *La oposición disidente*, creación colectiva; el grupo Juigalpa Xiclicallicasa del CPC de Juigalpa, con *Bolas, Halcones y otras maniobras de la Burgue-CIA*, de creación colectiva; Colina 155 del CPC de León, con *Para subir al cielo ...* de Alan Bolt; Xilonem de la Facultad Preparatoria de la UNAN de León, con *Banana republic* de Alan Bolt; *Nuevo Amanecer* de los colegios de la Recolección y Héroes y mártires, de León, con *Las historias panzonas del Sr. Progreso* de Francisco de la Vega García; Teatro Investigación de Niquinohomo con *La Cruz de ceniza* de Hernán Robleto; *Juventud Narasná* del Instituto Nacional de Masatepe, con *El pueblo hizo su elección*, de creación colectiva; La Gata Munguía de las FAS de Managua con *La danza de los buitres*, adaptación de la obra del Nixtayolero; Xipaltomal de AMNLAE de Managua, con *Las relaciones familiares son algo muy importante*, de creación colectiva; Teatro del Pueblo del CPC "Erwin Kruger" de Managua con *El Espantajo*, de Jorge Díaz; Tohil, de Managua con *Jaque al rey*, de creación colectiva; colectivo teatral Campos Azules de Bluefields con *Blufields 81*; El Chipote, de Managua con *Cara-Sucia*, de Laura Bolaños, y como invitado el grupo Solidaridad de León, con la obra *Dos y dos son cinco* del guatemalteco Victor Hugo Cruz.

En la Segunda Muestra participaron inicialmente 55 grupos con una asistencia de 39,000 espectadores, según datos aparecidos en el ya citado Programa.

Como podrá notarse, privó la tendencia por presentar obras de creación colectiva, aunque, a diferencia de la Primera Muestra, hubo un mayor balance con obras de autor. Ello demuestra que no se descartó totalmente el texto de autor, como se ha pretendido. Además se trasluce un interés por la creación de textos dramáticos, no logró consolidarse debido probablemente a la falta de comunicación entre los escasos productores y los jóvenes y también, fundamentalmente, a la falta de tradición dramática, y a un sustrato ideológico.

#### TERCERA MUESTRA NACIONAL [1982]

En el año 82 existían veintidós promotores teatrales que habían impartido capacitación a gran cantidad de grupos a través de los Centros Populares de Cultura. La misión de estos promotores era potenciar la actividad dramática entre los amplios sectores de la sociedad. Ello de algún modo se logró, pues en la Tercera Muestra los grupos participantes ascendieron a 82 con una asistencia de 70,000 espectadores, lográndose doblar el número de grupos participantes, así como del público asistente. Esto demuestra que se estaba en camino de lograr uno de los objetivos que se había propuesto el Movimiento Teatral en los primeros días del triunfo: masificar la actividad dramática. Otro paso importante dado en esta Tercera Muestra fue el hecho que no hubo jurado para seleccionar a los grupos que participarían. Fueron los mismos grupos los que

seleccionaron a los mejores. Fue una auto-selección. Ello buscaba dar un salto de calidad y de conciencia. Casi sin temor a equivocarnos, pensamos que se trataba de una experiencia única en América Latina. Mas, si se toma en cuenta que para el año 82 la guerra de agresión y el bloqueo económico se profundizaban.

En aquella oportunidad participaron los siguientes grupos: Xilonem, de León con *Martina Revolucionaria*, creación colectiva; El Madroño, de Jinotepe, con *Las dos caras del patroncito*, de Luis Valdez; Sensontle, de Matagalpa, con *Así trabajan algunos pastores*, de creación colectiva; Rigoberto López Pérez del EPS de Managua con *El ayer y el hoy*, de Oscar Mendoza; Talleres de Actuación Justo Rufino Garay, con *La Virgen que suda*, de creación colectiva; Compita Sandro, de Zelaya Norte con *Danza teatralizada*; Taller de teatro Masatepetl, de Masatepe, con *Los cuentos no sólo cuentos son*, creación colectiva; Juigalpa Xiclicallcasa de Juigalpa, *Sebastián Pérez*, adaptación del cuento homónimo del narrador mexicano Eraclio Zepeda; *Robacasas* de la ATC-Estelí, con la obra *Defensa y Producción*, de creación colectiva; Sangre heroica de la CST-León con *La Indisciplina Laboral*, creación colectiva; Xilonem de la JS-19 de Julio-Matagalpa con *Nuestra lucha*, creación colectiva; Nixtayolero de Matagalpa, con *Ojo al Cristo*, creación colectiva; Teocoyani de León, con *La mota blanca*, de creación colectiva y el Miguel de Cervantes, de la JS-19 de Julio-Managua con *El gran Show o recordando el futuro*.

#### CUARTA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO [1983]

En 1983 se llevó a cabo la Cuarta Muestra Nacional de Teatro. Esta Muestra estuvo matizada de una serie de elementos que presagiaban cambios profundos. La guerra de agresión y el bloqueo económico eran el telón de fondo de esa obra sangrienta que recién empezaban, subiendo en intensidad y destrucción. Pese a las miles de dificultades, la Muestra se llevó a cabo. Era la última de las iniciadas apenas hacia tres años atrás. Se logró una participación tan masiva como la anterior, pero el descenso se comenzó a sentir. Probablemente el único grupo nuevo que participó fue el grupo Los Alpes, que no es el mismo que el de la Laguna de Boaco. Se trata de la UPE de Los Alpes de San Ramón, Matagalpa, actualmente ya desaparecido. En esta Cuarta Muestra, como en las anteriores, hubo una serie de elementos que actuaron como constante: el más característico de toda la actividad dramática fue la tendencia hacia el realismo, en su mayor parte un realismo mecánico, con una clara intención didáctica, fuertemente matizado de ideología que se entendía como revolucionaria; pero que, examinado a la luz de instrumentales rigurosos, estaba tremendamente revestido de populismo ingenuo. Populismo que por otra vía era necesario, sobre todo en un sector amplio de la sociedad nicaragüense que había sido, secularmente, marginado de toda actividad cultural. En ello iban productores y espectadores. Otro elemento importante fue la utilización de la sátira como vehículo estético, combinado con el realismo, apoyado por el tercer elemento

considerado como importante y característico: la música, como intento, consciente o inconsciente, de rescatar y utilizar la dramaturgia inaugurada por *El Güegüense*. Por supuesto que la música que se utilizaba era de corte popular o populista en varios casos, como las rancheras mexicanas, las mazurcas y el son nicaragüense. Debe destacarse un hecho que a nuestro juicio deberá ser reivindicado como el mayor aporte del teatro a la revolución ya que el teatro que se practicó desde los años 70, el teatro político y de agitación, fue el más politizado de los movimientos artísticos que se desarrollaron en el país en aquel entonces, transformando tanto a los que lo practicaban (actores, directores, autores —los pocos que salieron, personal de apoyo, etc.) como a los espectadores. Ese aporte está por estudiarse y valorarse. Por ejemplo: otro dato que refuerza lo dicho es que por las necesidades político militares de aquellos momentos históricos, los jóvenes teatristas eran destacados por el Ejército Popular Sandinista para cumplir tareas de organización y formación ideológica entre sus filas, mutilando y muchas veces desarticulando los grupos<sup>11</sup>.

Concordamos con Pedro Quiroz en que este hecho es una de las razones fundamentales para explicar de manera más exacta el por qué del brusco descenso del Movimiento Nacional de Teatro que en ningún momento deberá confundirse con un Teatro Nacional, ya que éste es mucho más amplio. Consideremos que esos intentos masificadores, más otros que se dieron antes del triunfo de la Revolución, amalgamados, hubieran permitido sentar las bases para una dramaturgia nacional. Los siguientes años fueron de una situación tremenda, tanto para la vida nacional como para el arte dramático: la mayor parte del presupuesto nacional lo absorbió la defensa (60% aproximadamente). Los daños materiales y el costo social son incalculables. Pese a ello, el teatro sobrevivió. Todo parece indicar que el gremio más afectado fue el de los dramaturgos y ello no es de extrañar, dado que es el gremio que tiene mayor contacto con el público: un contacto directo e inmediato que le estaba reproduciendo a las masas espectadoras la realidad cotidiana, ya que era lo que se necesitaba en aquellos días donde la fortaleza moral tenía una de sus canteras fundamentales en la producción artística: música, danza y, sobre todo, el teatro, todas artes masivas. La Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura —ASTC— y el Ministerio de Cultura, dedicaron algunos recursos al apoyo de los pocos grupos que lograron sobrevivir a la crisis. En 1987 se realizó una muestra de Teatro Internacional, se buscó cómo rehabilitar la Escuela de Teatro y en los dos centros universitarios (la Universidad Nacional Autónoma —UNAN— y la Universidad Centro Americana —UCA—) se impartió la cátedra de Historia del Teatro, lo que actualmente continúa. Los grupos Nixtayolero, Teocoyani, Justo Rufino Garay, Comedia Nacional, Teatro de

---

<sup>11</sup> Entrevista a Pedro Quiroz, ex-miembro del grupo Nixtayolero, exdirector del grupo *Teocoyani* y ex-responsable del Departamento de Teatro, actualmente desaparecido, al igual que el Ministerio de Cultura.

Cámara y Roque Dalton, fueron los que lograron mantenerse en actividad, subvencionados la mayoría. Sus directores, en el orden que se citaron a los grupos, son o han sido: Alan Bolt, Lucero Millán, Socorro Bonilla Castellón, Jaime Alberdi (hasta el 87) actualmente dirige Javier Amor, y Baltazar López. Es notoria la presencia femenina en esta pequeña lista. En el año 1987 se retomaron las Muestras Nacionales y se llevó a cabo la Quinta Muestra. En aquella oportunidad participaron los grupos Justo Rufino Garay con *El retablo de Don Cristobal*, de García Lorca y *El circolo*, del también español Juan Margallo que en esa ocasión dirigió como invitado; Teatro Investigación de Niquinohomo con *La Cruz de ceniza*, de Hernán Robleto; el grupo Miguel de Cervantes (ya disuelto) con *Mutante*, obra de creación colectiva; La Comedia Nacional participó con *La Olla* de Plauto.

#### QUINTA MUESTRA NACIONAL [1987]

La Quinta Muestra sirvió de un nuevo parámetro para analizar los defectos que continuaban aquejando al movimiento. De esa forma se llegaron a dos conclusiones preliminales: los factores que aquejan al movimiento teatral nacional son de dos naturalezas: externa e interna. La expectativa política creada por la agresión militar y el bloqueo económico hicieron que la guerra llegara a su punto más alto, con las consecuencias imaginables en la población. Ello se hacía sentir en el trabajo dramático, sobre todo en lo económico. Y el otro elemento era la problemática estrictamente teatral, es decir, además del problema de autor, existe un problema actoral y de dirección, materializado en la voz y dicción y la tendencia a la sobreactuación o la gesticulación sin que los directores supieran enfrentarlo. El estancamiento de parte de los directores es evidente. De esa forma, entre los años 85-88 la actividad teatral descendió prácticamente a los límites. La zona geográfica se restringió a Matagalpa, sede del Nixtayolero; León, sede del Teocoyani y a Managua, lugar donde operaban el Justo Rufino Garay, La Comedia Nacional, el Teatro de Cámara y el único grupo de títeres, el Guachipilín, que ha venido realizando una labor silenciosa y sistemática desde el año '82, ha tenido que sortear las mismas dificultades que los otros grupos. Respecto del teatro campesino, ha seguido operando, pero de manera esporádica, espontánea y desarticulada en relación a cómo lo había hecho en los años anteriores. Han funcionado, hasta la fecha, los grupos Los Alpes de la Laguna de Boaco y Frente Sur de la comunidad de Conatimplora de Rivas<sup>12</sup>.

Dentro de la actividad desarrollada por los grupos más estables ha estado la de difundir, buscando la solidaridad, la Revolución Sandinista. Han viajado por Europa, nórdica, central y algunos países del campo socialista; igualmente

<sup>12</sup> Dejamos constancia que las informaciones sobre los grupos y las obras participantes en la 1ª, 2ª y 3ª muestras nacionales de teatro nos las proporcionó Julio Saldeña, quien ha tenido el cuidado de archivar este tipo de información durante su trabajo de organizador teatral.

por por el continente americano. Además, han sido invitadoa a participar en festivales europeos y latinoamericanos: el Justo Rufino Garay y la Comedia Nacional han participado en el Festival de Cádiz, España; el Justo Rufino Garay ha participado en Manizales, Colombia y en Brasil; el Nixtayolero ha realizado giras por los países del norte de Europa. También ha viajado al viejo continente el Teocoyani. El Guachipilfn participó en el "Festival Internacional de Títeres" que se celebró en México el año 88 y el Roque Dalton realizó una gira por España y Estados Unidos.

Como se ha podido apreciar, el teatro nicaragüense de la Revolución (años 70-87), se ha debatido, desde sus primeros momentos de formación y agitación (década de los 70) entre problemas relacionados con la forma y el contenido, la concepción realista de las soluciones a las puestas en escena, la disyuntiva entre la creación colectiva y el texto de autor. Podemos afirmar que todo el teatro presentado en estas dos décadas ha sido un teatro realista que se ha movido en un registro que va desde el realismo mecánico (la mayoría), al realismo socialista, algunos intentos de realismo crítico hasta un realismo con una pequeña dosis de simbolismo. Esta ha sido la resultante de una práctica que se debate entre concepciones teóricas que van desde Stanislavski a Brecht, pero sin haberse puesto a estudiar en serio a ninguno de los dos, a excepción de dos o tres directores. La técnica ha sido el pragmatismo dramático, lo que ha conducido al teatro a una subjetivización enorme, restándole objetividad al análisis, pues no se tienen bases sólidas, en lo relacionado a las concepciones dramáticas sobre las cuales discutir. Pero el camino se ha ido desbrozando, pues al irse aceptando una serie de deficiencias existentes en el trabajo, tanto en la práctica como en la teoría (en realidad se ha teorizado poco y la crítica es bastante endeble), se ha ido imponiendo alguna claridad. la pugna que se ha dado entre la utilización de texto de autor <-> texto de creación colectiva, además de ser falsa ha ido perdiendo terreno, pues la tendencia es volver al texto de autor (la mayor de las veces de autores extranjeros debido a la falta de una dramaturgia nacional de sostenida calidad). Creemos que el repliegue de la creación colectiva se debe, ante todo, a que no se tuvo la capacidad de asimilar las grandes enseñanzas de esta corriente tan ampliamente desarrollada en América Latina, y se quedó en meros esbozos sin poder delinear ni profundizar en personajes, historias y situaciones, ya no digamos en psicologías complejas. No quiero decir por ello que se haya tirado por la borda la creación colectiva. Al contrario, se busca amalgamar la estética participativa con la estética de la observación, por lo que afirmamos que es una discusión falsa, ya que es necesario retomar la actividad en los ambientes rurales y populares. Lo mismo puede decirse de la formación actoral, la cual es necesario que se realice en forma científica y orgánica, tomando en cuenta todas las enseñanzas de los grandes maestros, como lo ha afirmado Herita Stern, directora de la recién habilitada Escuela Nacional de Teatro.

El joven teatro nicaragüense ha transitado, pues, por un camino corto

pero tortuoso; sin embargo, ha sobrevivido y ahora se apresta a ganar la batalla de la calidad. Está en la senda de su encuentro con su propio estilo, donde refleje el espíritu del pueblo con sus características específicas y se inserte, como teatro nacional, en el teatro universal, como *El Güegüense*. Sea este nuestro reconocimiento.