



EL DISCURSO
DEL TEATRO
POPULAR EN
AMÉRICA
LATINA

LUIS CHESNEY LAWRENCE

**EL DISCURSO DEL
TEATRO POPULAR EN AMÉRICA
LATINA**

LUIS CHESNEY LAWRENCE

2013

iii

AGRADECIMIENTOS

**Al Servicio Alemán de Intercambio
Académico (DAAD)**

**A la Profesora Dra. Susanne Klenge,
Directora del Instituto de Literatura
y Cultura Latinoamericana
de la Universidad Libre de Berlín (Alemania)**

***EL DISCURSO DEL TEATRO POPULAR
EN AMÉRICA LATINARA***
Luis Chesney Lawrence
1a. edición, 2013

Diseño y organización: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1489 527950

ISBN-10: 1489527958

Dep Legal: lf06820117002641

Copyright © 2013 Luis Chesney-Lawrence

Published by:
On-Demand-Publishing LLC;
CreateSpace
An Amazon Company

Foto. Máscara de Yare (Venezuela)
por Josefina Pérez

Derechos reservados

INDICE

	PP.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO UNO. El gusto popular en del teatro colonial y su legado	5
CAPÍTULO DOS. La influencia del teatro nacional popular francés (TNP)	15
Los TNP en América Latina	
CAPÍTULO TRES. El teatro popular Político	37
Las influencias de Piscator y Brecht	
CAPÍTULO CUATRO. El teatro político en Latinoamérica	47
La experiencia del grupo Cleta (México)	
CAPÍTULO CINCO. Las categorías del teatro popular de Augusto Boal	59
El teatro del pueblo y para el pueblo	
Teatro del pueblo para otro destinatario	
Teatro de la burguesía contra el pueblo	
Teatro por y para el pueblo	
Los factores del teatro popular según Augusto Boal	
La ideología	
El folklóre	
Los sectores sociales medios	

Lo anti-popular
El teatro de urgencia

CAPÍTULO SEIS. El nuevo teatro Latinoamericano	89
CAPÍTULO SIETE. La creación Colectiva	93
El concepto de la creación colectiva Las bases teóricas del método	
CAPÍTULO OCHO. La estética participativa	115
CAPÍTULO NUEVE. Lo popular en los dominios de la globalización	125
El teatro comunitario Superbarrio Gómez	
CONCLUSIONES	145
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUCCIÓN

El surgimiento de una escena popular en América Latina parece hacerse evidente e ilustrativo de lo que acontece en cada época y contexto. La incorporación de dramaturgos, directores, actores, movimientos y estudiosos con una visión distinta del hecho teatral y de sus objetivos, así como las posibilidades para manifestar estas expresiones, han terminado por asentar esta vertiente popular en todo el continente.

En esta revisión de sus bases teóricas se da un panorama histórico, desde la época colonial y para un público pe-colonial, cuando comienzan a aparecer los primeros rasgos de un gusto por el teatro popular, lo que luego se evidenció en una serie de manifestaciones relevantes a través del tiempo, cuyas bases teóricas son el motivo de esta

investigación. La aparición del teatro popular abre, no obstante, un amplio debate sobre sus bases conceptuales y en torno a sus expresiones, el cual se ha prolongado hasta fines del siglo XX y seguirá probablemente en el futuro.

De esta forma, las propuestas del teatro popular, expresiones legítimas de una cultura amplia, generalmente son levemente consideradas en el estudio del teatro tradicional, o bien son desviadas de sus objetivos centrales. En la práctica esto se manifiesta en que su bibliografía en este aspecto sea escasa y su análisis es muchas veces efectuado por críticos que no conocen bien su problemática. Las investigaciones iniciadas sobre este tema a partir de los años ochenta han entregado nuevos antecedentes y visiones que han servido para

producir una aproximación renovada al tema, centrado especialmente en un análisis cultural.

Esta investigación, por tanto, intenta visitar un área poco estudiada y difícil dentro del teatro latinoamericano, aún cuando su sentido pueda estar más o menos claro. La investigación fue realizada con el apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD, el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín y la biblioteca del Instituto Ibero-Americano, en Berlín (Alemania).

**CAPÍTULO UNO.
EL GUSTO POPULAR EN DEL TEATRO
PRECOLOMBINO, COLONIAL
Y SU LEGADO**

Aunque poco se conoce de las manifestaciones teatrales desde antes del período colonial, los estudios realizados, basados en crónicas de españoles o de indígenas hechos durante la colonia, hablan de que existía algo que podría denominarse teatro, pero inmerso en un complejo cultural propio. En esto, se combinaban de manera reflexiva relatos de eventos históricos, discursos, danzas y bebidas fuertes, que rompían su rutina y en donde se mezclaban actos que posteriormente serían diferentes géneros, como poemas, diálogos, coreografías, actos de zoomorfa y sacrificios, en los cuales se lograba una amplia comunicación entre los asistentes y una apreciable participación colectiva.

Incluso, se habla de la existencia diferenciada de géneros teatrales, bien fuera en el ámbito Inca, como el wanka (especie d tragedia), aranway (comedia) y el taqui (coreografías), y en el ámbito Maya, el mitote (también coreografía), el hallazgo de una escultura encontrada denominada “el bailarín Maya”, único documentos certero, innegable de la existencia de teatralidad y la obra *El Rabinal Achí*, del siglo XII.

Este gran despliegue, con estructura abierta, constituye, sin duda, una fiesta popular, término que mejor define estas acciones artísticas en su propio contexto cultural, ritual y mitológico, tanto en el ámbito Maya como en el Inca (Oleszkiewics, 1995, pp- 15-23, Grupo Yuyachkani, 1983).

Ya en la época denominada colonial, con su fuerte influencia hispana en las zonas habitadas por

los indígenas, se impuso un esquema dramático traído de la España medieval en sus inicios, siglo XV, y que perduraría como modelo hasta bien entrado 1800. En esta amplia época, llegaría el teatro de los misioneros, franciscanos y jesuitas, adaptado a la lengua india, obras del medioevo, con fines catequizadores;; un teatro escolar, también religioso, y el teatro del Siglo de Oro español, especialmente mojigangas, misterios, celebración de Corpus Christi y obras clásicas.

Del período barroco, en el cual las obras de los grandes autores religiosos se utilizaron para educar al pueblo, es del que ha quedado patente para el teatro ese particular sello de comicidad o sátira con el que constantemente se alude a situaciones de la vida cotidiana, a personas o a temas de importancia nacional, que se puede observar

hasta el presente. Esto no deja de ser un factor crítico del gusto criollo que aquellos tiempos han dejado y que se asoció a esa potencialidad humorística que siempre muestran los pueblos.

Tomando a la comedia española como patrón dominante de aquel teatro y que parece ser la que abrió las posibilidades a una expresión criolla y popular en la escena, es interesante reconocer sus características, lo cual es especialmente claro al observar la estructura de sus personajes. Si se toma por ejemplo la típica comedia lopista, el esquema dramático muestra a personajes invariantes típicos, como fueron: la dama-el caballero-el cómico.

Demás estará decir que los dos primeros mencionados, la dama y el caballero, respondían a un perfil netamente hispano y por esta razón no tuvieron una fuerte proyección en la audiencia

criolla, a la cual les eran simplemente ajenos. No así ocurrió con el personaje cómico, quien por el contrario tuvo que impactar definitivamente a la audiencia y, consecuentemente, transformarse en la primera imagen dramática en que tanto autores como espectadores se vieron reflejados. No fue la dama, quien por sus características físicas no podía identificarse con las mujeres americanas, criollas o indias, ni tampoco lo era el caballero, por las mismas razones, sino el gracioso, con quien el gusto criollo e indígena se sintió identificado.

Esto significó también, que esta visión a través de una lente humorística se generalizó, y todo fue visto por este mismo cristal del gracioso y así el teatro americano fue imaginado, sentido y expresado a través de este personaje, tan cercano a su identidad social. Por eso, desde este punto de

vista, el teatro americano fue el teatro visto a través del personaje del gracioso. Los criollos se vieron, sintieron y asumieron el teatro como la escena del gracioso y de ahí la proyectaron a su vida. El criollo se vio a sí mismo como el gracioso, y vio a esta escena como el teatro del gracioso, la que asumió para sí y por muchos años, marcando definitivamente al teatro latinoamericano con esa característica.

Años más tarde, ya a finales del siglo XIX, luego que el continente pasara por las influencias del neoclasicismo, romanticismo e inicios del realismo, y el continente se alejara definitivamente de esta influencia hispana concreta, será cuando surge la estampa teatral costumbrista y, en ésta, sin duda, volverá a resurgir la imagen oculta y celada por tantos años del mismo personaje cómico de la

Colonia, nuevamente como centro del espectáculo, pero ahora transformado por el correr de esos luengos años.

En efecto, el personaje típico del sainete costumbrista, ahora transformado en el “vivo”, el “tercio”, el cura, el galán, el “patiquín”, “el político”, “el compadrito”, “el negrito” o “el militar retirado”, entre tantas figuras nuevas que presenta, de tan acentuado gusto popular en las primeras tres a cuatro décadas del siglo XX, podría asimilarse directamente a una combinación teatral, mezcla ingeniosa y no exenta de riqueza, de aquel “caballero” del teatro hispano colonial, con el “cómico” de la comedia lopista de antaño, que ahora se encontraría actualizado en anticipado ciudadano de las nuevas repúblicas.

De igual forma y, para completar esta estructura de personajes dramáticos populares, la dama de aquella comedia colonial, siguiendo el mismo recorrido de su caballero, se transformaría en el personaje criollo femenino costumbrista: “la viuda”, “la señorita”, “la vieja” o “la vecina” tan apreciada en el sainete.

Poco a poco estas expresiones fueron desapareciendo y dieron paso a un teatro más remozado hacia los años cuarenta del siglo XX. No obstante, habrá que decir en favor de todos estos espectáculos populares, que ellos fueron -y, tal vez, todavía lo son- parte importante del teatro nacional y del alma popular en su recepción.

Sólo basará con recordar que su audiencia fue masiva, era gente de todos los niveles y clases, la cual pagaba su ticket por ver a estos actores y a sus

compañías, que recorrieron todos los rincones de sus países. Sus obras no sólo llevaban la cercanía de una ficción dramática imaginativa y graciosa, muchas veces extravagante y hasta ridícula, sino que también servían de medio de información, tal vez el mejor, porque transmitían las novedades que ocurrían en un lenguaje accesible y que hoy se diría dialogal. Es decir, en la época del costumbrismo, el mejor medio fue el teatro popular del sainete.

En el mejor sentido del término, fue una audiencia activa, no pasiva, que participó en lo que veía, que reía con sus chistes y maneras de actuar, que estuvo cercana al escenario, respondiendo a los actores las bromas con picardía. Los autores y actores, a su vez, alentaron esa participación y tomaron estas iniciativas como “ganchos”

dramáticos para enriquecer sus espectáculos deliberadamente y ser más conocidos.

En suma, fue un teatro que entretuvo tanto a sus actores como a su audiencia, y en un sentido estético, fue más real que el mismo realismo. Trajo mucho trabajo para autores, actores y productores y no necesitó de subsidios para sobrevivir. Además, en países como Venezuela, su desarrollo alegró la vida de muchos que en esos momentos vivían un tiempo de dictadura, difícil y duro.

CAPÍTULO DOS.
LA INFLUENCIA DEL TEATRO NACIONAL
POPULAR FRANCÉS (TNP)

En realidad, existe poco conocimiento sobre este aspecto del teatro popular en América Latina. Por esto, lo que sigue será una aproximación tentativa a la concepción general que tuvo a mitad del siglo XX la denominada influencia de los teatros nacionales populares franceses (TNP), la que en el futuro, con nuevas investigaciones y análisis, podrá irse corroborando o modificando.

El estudio breve de su desarrollo histórico permitirá concluir sus principales fuentes de influencia. Tal como explica Domingo Piga (1978), el término mismo de “teatro popular” en este nuevo contexto más cultural, no es de larga data y su origen parece encontrarse en el teatro francés de

fines del siglo XIX. En esa época, autores como Romain Rolland, Eugene Pottecher y Fermín Gemier, comenzaron a utilizarlo en una connotación sociopolítica que se ha mantenido hasta ahora.

No obstante, sus inicios parecen remontarse a la época de la Revolución Francesa. Con el surgimiento del proletariado en las esferas culturales de este cambio, la burguesía progresista abrió las puertas de su patrimonio artístico nacional, que hasta ese entonces era de uso exclusivo de las clases privilegiadas y reales. Esto es lo que se ha denominado la democratización del teatro. Concepto éste que acompañará desde entonces al teatro popular francés. La fórmula que permitió este cambio cultural consistió en hacer accesibles los espectáculos a las masas, especialmente con obras de la cultura universal y a precios reducidos. Como

subraya Piga, “a las obras se les exigía un contenido de elevación ética y exaltación de los grandes valores de la humanidad” (p. 5). De esta forma se trataba de atraer a la escena al naciente proletariado francés.

Con estos principios se fundaron importantes teatros europeos como el Théâtre National Populaire de París, el de Lyon, el de Villeur Banne de Saint Etienne, el de Strasbourg, El Theatre du Peuple du Jurat, en Suiza, el Volkstheater de Worms, el Piccolo Teatro de Milán y el Teatro Popolare de Vittorio Gassman en Italia. En América Latina también se dio este mismo esquema de un teatro difusor que se definió “para” el pueblo y que adoptó el mismo nombre genérico de Teatro Nacional Popular (TNP), o simplemente Teatro Popular, como han sido los casos de Colombia, Perú, Argentina, Chile, México,

Ecuador, Brasil y Venezuela, algunos de los cuales se revisarán brevemente más adelante.

El transcurso del tiempo le ha dado al movimiento escénico popular francés una característica que es como el resumen decantado de toda su historia. El teatro popular es entendido como inseparable del concepto de colectividad, en su más amplia acepción, vale decir, sin reconocimiento de clases, y como reafirma M Castri (1978), “es el teatro de todo el pueblo, de todas las clases, de los ciudadanos de todas las tendencias... creando al menos por un momento una unidad ideal, armónica y fervientemente fraterna... El teatro popular francés ha tenido siempre, más o menos llamativo, un colorido patriótico, cívico...” (pp. 26). Estos rasgos los ejemplariza el Teatro Nacional Popular (TNP), el Festival de Avignon y la práctica teatral de casi

todos sus precursores, desde Rolland en su Teatro del Pueblo, Gemier, colaborador de André Antoine, fundador del Teatro Ambulante, hasta Jean Vilar que le da una estructuración definitiva al TNP, en 1951. Con Vilar, el teatro popular francés afinó aún más su concepto, al tratar de producir la identificación del pueblo en el teatro, acercando la platea con el escenario, así como estableciendo el moderno concepto de “servicio público”, es decir, garantizar la obligación por parte del Estado de realizar una actividad teatral continua en forma neutra y democrática, aspecto que se hacía necesario en un teatro cuyo objetivo se generaliza a través de la idea de una identificación cívica y nacional (Bradby y Mc Cormick, 1978, p. 20).

En resumen, este nuevo concepto del teatro popular tan particular y relevante, tiene su origen en

el Iluminismo, con las ideas de una participación cuantitativa, comunitaria, que comunica grandes sentimientos, efectuado en forma simple y clara, y, por sobretodo, fundado en el interés colectivo. Con la Revolución Francesa se desarrolla en salas pequeñas, con audiencias amplias, poniendo en escena un repertorio de dramas revolucionarios, de melodramas y de fiestas públicas, que siempre acentuaron su sentimiento nacional. Con el Romanticismo, ya a mitad del siglo XIX, adquiere su carácter nacional y aparece en escena el héroe romántico y nacionalista que concentra la atención del espectador.

Este desarrollo es el que llevará a convertirlo en una necesidad social. En general, se trató de dar un teatro de arte al pueblo raso, en forma genuina, sin connotación social o política expresa. Pero,

indudablemente, esta forma de teatro con el transcurrir del tiempo se transformó en una expresión difusiva y paternalista de la cultura por parte de los gobiernos, que antepusieron un concepto romántico del de pueblo, que se presentará con un carácter ecuménico y que exaltara el espectáculo (Sartre, 1956; Bradby y Mc Cormick, 1978).

La acción directa del gobierno sobre la escena creó, sin embargo, el problema de la intervención teatro-estado, que durante los años sesenta del siglo XX hizo crisis. Los sucesos de 1968 en Francia, implicaron en el teatro que fueran removidos de sus funciones importantes directores populares y que los fondos ahora fueran limitados, única y exclusivamente porque esas instituciones se habían ido transformando en expresiones de una cultura

alternativa, comprometida y de inspiración marxista, que acompañó a aquellos sucesos del Mayo francés. De esta forma, los conceptos de una escena francesa democrática y descentralizada, culminaban con una intervención explícitamente política, demostrando una vez más, como los gobiernos efectúan el control dentro de un esquema de teatro subsidiado como lo eran aquellos TNP (Bradby y Mc Cormick, 1978).

Los TNP en América Latina

Todos estos rasgos se trasladaron al teatro de América Latina, colocando su acento en los aspectos democráticos, en las reformas sociales de esos años y en algunos planteamientos estéticos. En el continente se recibe esta influencia con retardo, y no será sino hasta los años cincuenta del siglo XX cuando estos principios se depuran y adaptan a las condiciones locales. Con todo, el esquema en líneas generales es

sensiblemente similar, agravado con las variaciones locales. Los resultados, por tanto, también fueron los mismos. Tal vez destaque el concepto de un teatro popular como instrumento de educación, el cual concitó gran atención en investigadores como Gerardo Luziriaga (1978) y otros; a su vez, las experiencias de los TNP oficiales o los Teatros de los Trabajadores, también con presencia gubernamental han abundado en el continente. Al igual que las experiencias francesas todas ellas han tenido un epílogo poco halagador. Otras iniciativas de los teatros independientes han tenido mejor suerte, como se verá a continuación.

Desde esta perspectiva es importante observar brevemente los ejemplos de TNP de Bolivia, Perú y México, así como las experiencias de un teatro oficial dedicado a los sectores marginados, de tipo cultural,

como ha acontecido en Venezuela y Brasil. En Bolivia, luego de la Revolución del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), en Abril de 1952, el movimiento teatral se profundiza en contenido y se amplía en expresión. Tal vez, lo más interesante de esta etapa sea el intento de centrarse en lo nacional, es decir, realizar un teatro preocupado por su propio acontecer, pero que en la realidad no encontró apoyo en los organismos oficiales. En 1963, surgió el Teatro Nacional Popular de Bolivia, cuyos principios expresarían “los ideales de progreso y las ansias del pueblo por una vida mejor”. Su objetivo fundamental fue la ruptura con lo ya hecho, considerado “erróneamente establecido”, conjugar lo boliviano, el hombre y sus circunstancias, con formas estéticas universales. Mas, por sobre todo, este teatro se propuso ser: “un

documento vital de nuestra época que permita al hombre poseer una medida de su propio desarrollo mediante el desenvolvimiento escénico de los conflictos en los cuales se manifiesta la conducta del hombre en la sociedad, proporcionándole al espectador una conducta, un consejo que lo guíe y oriente en el conglomerado humano de nuestro tiempo (Soria, 1979 pp. 6-7 y 1969, pp. 15-18; El TNP de Bolivia, 1969, pp. 15-18).

El caso de Perú, combina en su propuesta un contexto sociopolítico especial que viviera ese país. Patrocinado por el Instituto Nacional de la Cultura, organismo central del estado en esta materia y bajo la responsabilidad de José Miguel Oviedo, en agosto de 1971 se tomaron las primeras medidas que culminarían en la formación del Teatro Nacional Popular del Perú. Como el mismo Oviedo señaló,

este teatro se inscribía dentro de una línea estética “de alto rigor artístico, mas de ninguna manera será un teatro de élite”. El 30 de Octubre del mismo año, el TNP peruano daba su primera presentación en público con la obra *La Muerte de un Viajante* de Arthur Miller. Sus objetivos fueron los de producir un teatro de alta calidad al alcance de todos. Para ello desarrollaron dos líneas de repertorio, una de obras clásicas y otra de piezas modernas, al mismo tiempo que se constituía un grupo experimental y otro con fines de difusión, que produciría obras nuevas, de cualquier origen y que llegaría a todo el país. Su primer Director fue Alonso Alegría.

La idea de formar un teatro de esta naturaleza obedeció al deseo de contar con un grupo oficial, tal como ocurría con la orquesta sinfónica y la danza. El hecho de ser popular, apareció entonces asociado a

lo nacional y a los cambios que ese momento ocurrían en el país, como lo reafirmara Alegría, al precisar su alcance, “la opción revolucionaria, intenta crear un teatro a partir de una base completamente nueva, un elenco oficial que formule una nueva forma de hacer teatro, que formule nuevos sistemas de creación, nuevos repertorios, que haga un teatro de búsqueda hacia lo peruano y adaptado a nuestra sociedad, trabajo que no se ha hecho dentro de los grupos independientes experimentales (Podestá, 1978, p. 315; Enbeatr, 1972 p. 74-75).

En este teatro se conjugaron los conceptos de lo nacional y lo popular, dentro de un contexto histórico muy especial. La ocasión creada con los cambios políticos de 1968, otorgaron esta nueva expectativa que la gente de teatro peruana apoyo en su mayoría. Así, los integrantes del TNP se definieron como gente de izquierda y estuvieron en completo acuerdo con el proceso nacionalista que se desarrollaba en el país. Por ello, su teatro fue una escena que respaldaba al gobierno, aunque no se convirtieron en un teatro panfletario, ni tampoco en uno del arte por el arte,

como lo ha enfatizado su mismo director al expresar que "haremos un teatro popular, que estará a favor del gobierno en cuanto éste es un gobierno de inspiración popular (Podestá, 1978. p.324).

En el caso de México, en los años setenta se reseñan en el país tres tipos de teatro, uno comercial, otro experimental concentrado en una búsqueda formal novedosa y el teatro popular oficial, que se ofrecía a través de diferentes instituciones del estado, entre las cuales destaca el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), por medio de su Departamento de Teatro. Este teatro popular, presentaba obras clásicas preferentemente, calificadas como obras cultas y garantizaba su audiencia con una generosa repartición de entradas gratuitas. Público éste, esporádico, que asistía a llenarse de cultura, pero que quizás nunca más volvería a una sala.

En 1972, el Premio Nacional de Letras recayó en la persona del dramaturgo Rodolfo Usigli, con lo

cual el estado no hacía sino dar un tardío reconocimiento a uno de los creadores de su teatro moderno. En tan importante ocasión, el Presidente de la República le encomendó la tarea de formar la Compañía de Teatro Popular de México, la que junto a la Compañía Nacional de Teatro, propuesta simultáneamente, fueron una muestra de la preocupación oficial por el arte escénico y por la toma de conciencia nacional. Al inaugurarse su primera temporada, al año siguiente, Usigli presentó los fundamentos en que se apoyaría este teatro: El movimiento Teatro Popular de México, tarea conjunta de dramaturgo y de interpretes, tiene la aspiración de ser, en su medida, una viva imagen de nuestra Patria, y de conjugar, con ella, el presente, el pasado y el futuro, tal y como México aúna su enorme tradición arqueológica y su integración

política y económica para preparar un porvenir mejor (Magaña-Esquivel, 1977, Prólogo). La primeras obras presentadas por el TNP mexicano fueron *Detrás de Esa Puerta* de Federico S. Inclán, *Malditos* de Wilberto Canton, ambos mexicanos, *Un sombrero lleno de Lluvia* de Michael V. Gazzo, *Los de Abajo*, adaptación de la obra de Mario Azuela, *Los Cómplices* de Antonio Mousell y *Paraje de la Luna Rota* de Luz María Servin.

Por su parte, en Venezuela, la acción oficial en materia teatral también se hizo extensiva a otros sectores, como ocurre con los trabajadores y los marginados, cuyos ejemplos pueden observarse con el TNP de los años cuarenta y el Teatro de los Trabajadores, respectivamente, entre otros, en los cuales se refleja una vez más con claridad la función ideológica que ella reviste. Los primeros pasos que

dio el teatro popular con esta orientación en Venezuela siguieron las que emanaban de los movimientos similares europeos, especialmente del francés. La fórmula empleada fue la de otorgarle al estado la función de dar teatro, de hacerlo accesible al pueblo, de presentar programas con obras de la cultura universal y a precios reducidos o gratis. Estos fueron los ejemplos que daban los TNP de París, de Milán o el de Worms y que en toda Latinoamérica durante los años cincuenta se repetirán, incluyendo su nombre. Así el TNP de Venezuela, con arreglo a estos esquemas sería un movimiento difusor del teatro, definido para presentar espectáculos al pueblo y que reafirmara los valores de la cultura universal así como los de democracia y de las reformas sociales.

En 1939, y dependiente del Ministerio de Trabajo, se crea el primer eslabón con el Teatro Obrero, dirigido por Celestino Riera. En 1946, se reorganiza bajo la dirección de Luis Peraza y toma el nombre de Teatro del Pueblo, hasta 1958, en que se hace cargo Román Chalbaud y pasó a denominarse Teatro Nacional Popular (TNP). Sus objetivos fueron los de “llevar el arte teatral, la cultura a las mayorías, a las clases menos pudientes y en forma gratuita” (Teatro Nacional Popular de Venezuela, 1963). En su repertorio se contó con obras de García Lorca, César Rengifo, Román Chalbaud, José I. Cabrujas, Moliere y otros. Luego, el grupo fue adscrito al Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA), nombrándose como su nuevo Director al dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Este se propuso como objetivos del teatro popular la “incorporación

de nuevas audiencias” al teatro, crear las “bases de una profesionalización del hombre de teatro”, desarrollar el teatro en la provincia, apoyar la dramaturgia nacional, elevar las condiciones teatrales del espectáculo y hacer participar al teatro en los medios de comunicación masivos (Tarre Murzi, 1972, p.168). En suma, se pretendía crear un teatro oficial, similar al TNP francés o al National Theatre de Inglaterra.

Sería el propio Cabrujas quien, luego de los ocho meses (Enero a Agosto de 1972) que logró sobrevivir este TNP, resumía su experiencia como “frustrante e inconexa”, al expresar con amargura que “concebido como un adorno cultural el teatro ha soportado su propia inutilidad... Adorno al fin, el teatro en los últimos veinte años presentado como reglón del presupuesto nacional no tiene la jerarquía

del capítulo 'coktailes y agasajos'... Se trataba, en efecto, de un 'Teatro' impedido de hacer teatro; 'Nacional', sin ninguna posibilidad de recorrer el país y 'Popular', sin espectadores". Verdadero absurdo que tampoco podía eliminarse porque era "imposible presupuestariamente su desaparición" (Ibid., p.176). El TNP venezolano en su corta existencia sólo alcanzó a presentar cuatro obras: *Ricardo III*, *Cementerio de Automóviles*, *Sueño de una noche de verano* y *Ubu Rey*. Debido al contenido de la primera de estas obras, *Cabrujas* recibió fuertes presiones del gobierno que veía en el Duque de Gloucester la síntesis de un personaje político local, la prensa vio a estos montajes en términos "sacristanescos", casi religiosos, con fuerte intolerancia y hasta en los propios organismos del Estado vieron a estos montajes como un peligro, a tal

punto que el texto de *Ubu Rey* fue cortado y censurado.

Esta experiencia intentó ser retomada diez años más tarde por el propio Cabrujas, cuando planteó la creación del Teatro Nacional de los Trabajadores, en convenio con la Central de Trabajadores de Venezuela, con resultados similares.

CAPÍTULO TRES. EL TEATRO POPULAR POLÍTICO

Esta aproximación que caracterizó el desarrollo del teatro popular en Latinoamérica estuvo estrechamente relacionada con la concepción de un teatro con compromiso político. Ello es parte de la observación que autores y grupos se hicieron respecto de los problemas de sus respectivas sociedades. El término teatro comprometido en sí es vago y se presta a discusión, por lo que aquí sólo se empleará en el contexto práctico en que grupos, autores e instituciones lo utilizaban en esos años alrededor de lo político.

Lo que se desea en esta sección es constatar que esta tendencia también logró notoriedad, fue amplia y relevante. Sus principios fueron en su época reconocidos plenamente. Su dependencia del hecho

teatral europeo, aunque implícita, no fue tan marcada como en la categoría anterior, ya revisada. Además, el desarrollo de ciertos movimientos latinoamericanos logró, a su vez, influenciar a grupos europeos y de los Estados Unidos, como a los grupos chicanos. Y al Nuevo teatro latinoamericano, surgido en Colombia en los años ochenta.

El teatro popular europeo con énfasis en lo político, según expresa David Bradby (1980), ha sido estudiado siguiendo cuatro formas que responden igualmente a una secuencia cronológica consecutiva. La primera se relaciona con lo que podría denominarse teatro folklórico, que retoma elementos de la preliteratura de sociedades rurales, se acercó a lo tradicional, a lo ritual y al acontecer mítico de estos pueblos. La segunda es producto de la industrialización y del crecimiento de las ciudades

que ésta trajo consigo durante el siglo XIX, lo cual produjo un teatro dedicado a las masas, basado en el espectáculo, lo sensacional y el divismo actoral. Esta fue una época del teatro comercial efectuada para los trabajadores europeos, como lo fueron el music-hall y el melodrama. La tercera forma responde al desarrollo de los medios de comunicación masiva, cine y televisión en especial, que también tuvo una expresión escénica. La última categoría es la de un teatro nítidamente político, incluyendo al tipo agit-prop, que intentaban acercar el teatro al pueblo, como parte de una lucha por el poder (Ibid, p.1). Esta última categoría es la que mayor proyección tuvo en América, incluyendo a los Estados Unidos. De ella se derivarían las proposiciones más interesantes del teatro popular continental de los

años sesenta y setenta y será la que se reseñe en esta sección.

Este teatro se apoyó en América Latina en el concepto ideológico del pueblo, desdeñó la propuesta romántica de corte cultural, extensionista, y se planteó en la escena -como también en la vida real- ser un arte de intervención en la realidad y servir como instrumento de transformación social. Al concepto de teatro “para” el pueblo, oponen el de un teatro “del” pueblo. Frente a la cultura tradicional, se presentan como una cultura alternativa. Conceptos importantes éstos que más adelante se volverán a revisar por otros autores. Aunque buena parte del teatro político, como ya se ha visto, respondía a una inquietud intelectual, algunos grupos y autores lograron incorporar al

pueblo con éxito y casi todas sus técnicas fueron utilizadas por el teatro popular.

Las influencias de Piscator y Brecht

Durante los años veinte y treinta, Europa contempló una proliferación de grupos de tipo político. En la Alemania de Weimar se iniciaron las experiencias de Edwin Piscator, con que el Partido Socialista alemán propició espectáculos masivos, profesionales, mientras que el Partido Comunista favoreció a los grupos agit-prop, retomando experiencias de la Rusia revolucionaria, y a un teatro de autor para los trabajadores (Ibid, p. 168). Piscator, desde su Teatro Proletario, en Berlín (1920), estuvo inclinado por un teatro revolucionario, y previó el peligro que los grandes espectáculos podrían ocasionarle a un proyecto radical y prefirió el estilo documental, el cual permitía absorber los avances tecnológicos

necesarios para una escena moderna y podría ser lo más apropiado, en forma y contenido, para entregar un mensaje profundo.

Uno de los colaboradores de Piscator y que siguió sus pasos, profundizándolos, fue Bertold Brecht. El fue quien continuó el desarrollo de sus teorías así como el trabajo en el escenario, escribiendo y dirigiendo sus propias obras. Aunque su influencia no será recibida sino hasta fines de la década de los cincuenta en Latinoamérica, su proposición del Teatro Épico, elaborada a fines de los años veinte, ha sido el intento más exitoso para hacer participar al espectador, influyendo sobre él sin privarle de su razonamiento. Su idea de movilizar al auditorio a través de un proceso reflexivo y su preocupación para que en cada escena surja un “gestus social”, se encaminan en el sentido

de una renovación escénica que se asocia al desarrollo de un teatro popular con profundo contenido ideológico que fue ampliamente aceptado en Latinoamérica.

Los escritos teóricos de Brecht, así como sus obras, fueron estudiados por la gente del teatro popular en América Latina e incorporados a sus propios trabajos teatrales, como también en su praxis política. El movimiento teatral Latinoamericano contemporáneo se ha desarrollado cercano a ideologías claramente revolucionarias, y aparentemente, con escasa o nula ingerencia de los partidos políticos, lo que lo diferencia de los grupos europeos. Aunque, igualmente, han efectuado labores de propaganda, ellas se inscriben en su propia ideología y se realizan en lugares en donde la presencia del pueblo está cercana -lo que

naturalmente abunda-, y en donde la función de entretenimiento no está marginada de la representación.

Si tuviera que hacerse una síntesis sobre la importancia de esta forma de teatro popular, sería necesario indicar que el mismo afloró en aquellas ocasiones en que el desarrollo histórico produjo roce de intereses entre la burguesía y las clases populares, el que pudo adquirir una dirección tangencial, circunstancial, o abiertamente contradictoria. En el primer caso, se derivará una orientación hacia la base tratando de interpretar los gustos populares. En el segundo, serán las propias organizaciones culturales populares las que levanten su proyecto escénico.

La evolución del teatro popular en aquellas tres décadas, además, mostró también una apreciable

influencia de los postulados brechtianos, agudizados ahora por un rechazo al mensaje que controlan los medios de comunicación de masas y por el interés de los grupos populares en establecer sus propias estructuras teatrales. En este sentido, la búsqueda por la incorporación plena del hombre a su historia colectiva es un hecho netamente brechtiano, expresado en los años treinta en ocasión de definir lo que él entendía por un teatro popular, cuyos principios aún parecen vigentes:

- Ser comprensible con las masas, utilizar y enriquecer sus formas de expresión.
- Adoptar y consolidar sus puntos de vista.
- Representar a la parte más progresista del pueblo, de manera que pueda tomar el poder y por tanto ser también comprensible para el resto del pueblo.
- Entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas.
- Transmitirle a la vanguardia del pueblo que aspira el poder las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder (Brecht, 1970 p.60).

CAPÍTULO CUATRO. EL TEATRO POLÍTICO EN LATINOAMÉRICA

En Latinoamérica el teatro político como categoría de la escena popular, fue amplia y comprendió una gran cantidad de autores, grupos y movimientos teatrales. A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, esta orientación comenzó a ser masiva y ya en los años sesenta y setenta sería predominante de la escena popular, a partir de los cual se transformó en una de sus características más resaltantes. No obstante la cantidad de grupos que realizaron teatro político, no se ha conocido aún un intento por estudiar sus variaciones. Lo que a continuación se expone, será una ordenación de estas expresiones, poniendo de manifiesto los principios que subrayan la actividad teatral de

autores y grupos considerados ampliamente populares.

Las propuestas de autores incluyen a figuras de larga tradición en el teatro sociopolítico, como César Rengifo, venezolano, que en esos años pensaba que el teatro en Latinoamérica “tiene que ser un arma de combate que ayude a la revolución....Debe ser un teatro al servicio de estas luchas, sin que deje de tener una alta calidad estética” (Espinoza, 1975, p. 82). Igualmente ilustrativo resulta el caso del dramaturgo Norman Brisky, director del grupo de Octubre, en Mar del Plata, que entre los años 1970 y 1974 desarrolló actividades teatrales en barrios obreros y “villas miseria” de la capital y la provincia argentina, realizando un teatro de estrecha vinculación con agrupaciones de la base peronista. Estas piezas denominadas “políticodramas”,

buscaban “promover una toma de conciencia política, que desemboquen en la acción”, colocando el teatro al mismo nivel que la política, confundiéndose ambas en un mismo hecho como lo expresaba: “se trata de que los trabajadores tomen el poder. El grupo Octubre tuvo que terminar sus presentaciones y Brisky se vio obligado a salir al exilio, amenazado por los escuadrones criminales del grupo derechista Triple A.

El teatro entonces contribuye a esclarecer problemas, tomar posiciones y definir caminos de lucha” (García Candini, 1977, p.220-2; Monleón, 1978, p. 68). En este sentido, el teatro popular se relacionó estrechamente con el momento político coyuntural, y por ello su labor fue efímera.

Otros autores como Enrique Buenaventura (1970), director del Teatro Experimental de Cali

(TEC), opinaban que el teatro popular contenía una fuerte dosis de politización que le permitiría iniciar una subversión artística al sistema o a la conciencia y conducta de sus víctimas. Por ello, el teatro popular no podría definirse según una determinada audiencia o temas específicos, sino que tenía como única alternativa la de “adueñarse de sus propios medios de producción, desarrollar sus productos artísticos y comunicativos directamente” a una amplia audiencia, por cuanto “la deformación colonial nos concierne a todos de diferente manera” (p.151-5). Estos factores importantes en una escena popular, eran necesarios pero no suficientes, en una completa formulación de su concepto, como se verá más adelante.

Para Nicolás Dorr (1973), jurado del Premio Casa de las Américas, en 1973, época de pleno auge

del teatro popular, una obra popular quedaba definida exactamente al dirigir censuras al mundo burgués, estar destinadas a los sectores más humildes, al tratar sus problemas, utilizar formas expresivas adecuadas -no necesariamente desarrolladas- y tratar temas vigentes en el continente. Para Dorr, la unión de los sectores más humildes y su toma de conciencia de los problemas nacionales, deberían producir una reacción de rebeldía, mezcla de manifestación, de panfleto y de un teatro al que los obreros "con su utilización política" enriquecían para convertirlo en un gran drama de agitación (p.104-5).

Finalmente, uno de los escasos investigadores del teatro popular latinoamericano, Piga (1978), ya mencionado antes, expresaba que éste era una combinación de entretenimiento y transformación

social, es decir, un teatro vital, el cual no sólo se limitaría a analizar e interpretar la realidad sin mayor perspectiva (con lo cual carecería de vitalidad), sino que por el contrario, “debe transformar al hombre, transformar la historia... el público va al teatro a entretenerse, no busca concientización, educación, transformación. Todo eso lo recibe sin buscarlo y sin darse cuenta (p. 18, 23).

La experiencia del grupo Cleta (México)

Igualmente, resultará ilustrativo reseñar la experiencia del grupo Centro de Experimentación Teatral Artística (CLETA), que surgió en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1973, sus miembros ocuparon el Foro Isabelino como una forma de protesta hacia la orientación teatral nacional imperante. Producto de

esa confrontación surge CLETA. La crítica al sistema estaba orientada a descalificar la censura, producir ruptura con el movimiento oficial, promover la creación de teatros para el pueblo y combatir la infiltración cultural proveniente de los Estados Unidos. Proyecto ambicioso que muchos condenaron al fracaso. No obstante, en su primera etapa formativa, el CLETA sale adelante y una de sus primeras acciones fue la de relacionarse con sectores obreros, campesinos y estudiantiles. Es decir, unirse a lo que ellos han llamado el sector “tradicionalmente marginado de la cultura”. De esta forma se fueron creando unidades culturales descentralizadas en las áreas populares, que con el tiempo confluían en encuentros y festivales.

Fue justamente el CLETA y la organización chicana Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ),

quienes en 1974 organizaron junto a las pirámides de Teotihuacán y Tajín, un Festival de Teatro Chicano y Latinoamericano Alternativo, cuyo lema fue: “Un Continente, Una Cultura, por un Teatro Libre y por la Liberación”. El festival tuvo un marcado carácter político, de orientación socialista y reunió a diferentes grupos provenientes tanto del sur del continente como de las áreas chicanas de Estados Unidos. A pesar de las aparentes diferencias ideológicas entre los grupos presentes en el festival, todos estuvieron unidos en lo que denominaron un “trabajo contra el imperialismo y por nuestra verdadera cultura y verdadero teatro”. De esta forma, el evento se convirtió en un gran laboratorio del nuevo teatro latinoamericano, concepto del que ya se comenzaba a hablar.

Quizás, sea este el ejemplo más claro y contundente de los presentados aquí sobre un teatro popular con énfasis en lo político y, tal vez, sea también esta la misma causa por la cual estos grupos chicanos parecen haber ejercido una cierta influencia en el movimiento teatral europeo, como lo ilustran los casos del International Centre of Theatre de Peter Brook, en Londres, quien en 1973 realizó trabajos conjuntos con estos grupos, o bien como el grupo alemán Teatro Socialista de la Calle, que reconocía seguir también un modelo similar al del Teatro Campesino (Baggy, 1968, p. 17-25; Shank y Shank, 1974, pp. 56-79; Huerta, 1977, pp. 45-58).

En 1979, el CLETA realizó su primer congreso, los que aún se realizan. Allí se definió su forma de trabajo en pro del rescate de los valores culturales nacionales de la siguiente forma: “contribuyendo al

desarrollo de la conciencia de clases y a la organización política del grupo. No somos brazo cultural de ningún partido político, llevamos una política de frente entendiendo como tal la participación de diferentes corrientes de izquierda que adoptamos como objetivo común y fundamental la construcción de la revolución socialista. (Galich, 1980, p. 55-6).

La base de esta formulación residió en relacionar el hecho teatral con los procesos sociales y políticos de cada país, insertándolos en un proceso de liberación, por lo cual deja de ser un producto estético que se limita a mostrar una realidad inmediata para cumplir, además, funciones de concientización, agitación y organización de la lucha política. Desde esta perspectiva, el análisis de la realidad fue efectuado siguiendo lineamientos

marxistas, como lo expresó el documento sobre Teatro Popular del Festival de Manizales (1973) que propuso como definición una en la cual el teatro popular era “todo aquel que, señalando el enemigo principal, se inserta en los procesos revolucionarios y participa en las luchas de clases con la ideología del proletariado y demás clases revolucionarias, ayudando a la transformación de la sociedad” (p.1-7). El teatro popular necesitó de un lenguaje adecuado a estos principios, líneas de trabajo funcionales (ambulante, colectivo, y abierto) y en esto el método de la creación colectiva fue considerado como preferente, sin desdeñar el texto escrito que fuera útil a sus objetivos.

Tal es, esta aproximación al teatro popular en América Latina. Con mayor o menor variaciones, la escena popular se movió dentro de una concepción

latinoamericanista, unitaria, combativa, absorbiendo gran cantidad de principio brechtianos, especialmente en aquello de llevar entretención al pueblo y compartir con los sectores marginales una experiencia teatral. Además, se manifestó políticamente claro y explícito, aún cuando su relación con partidos políticos fue débil y la mayor parte de las veces se produjo en forma indirecta. Mas, en todos los casos, su respuesta fue esencialmente teatral, dentro de marcos estéticos comprometidos con la transformación de la sociedad. En eso estribó su politización, en eso su actitud radical y en eso su búsqueda revolucionaria.

**CAPÍTULO CINCO.
LAS CATEGORIAS DEL TEATRO POPULAR
DE AUGUSTO BOAL**

Efectuado sobre su propia experiencia teatral en los años sesenta, preferentemente en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, esta teorización sobre el teatro popular da cuenta de una generalización para América Latina. Tal vez, lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurrió en aquellos años. Por esto, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en la región, en una forma bastante consistente y para este período precisamente (Para detalles complementarios de esta época, ver: Boal, 2000, pp. 15-18).

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión latinoamericana le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual “el pueblo debe ser destinatario de todo arte”, de los cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez, 1968, p.59). Por esta razón, el esquema que Boal aplica es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad, cuyo artista más próximo era el propio Brecht y cuyo teórico más prominente fue Walter Benjamín.

El punto de partida de las categorías, es la definición del teatro como una “arma” eficiente en el

campo político. El teatro, entiende Boal (1974), aunque no trate temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para élites o sectores minoritarios. La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo (p.9). Por tanto, en la visión de Boal, el teatro debería ser siempre popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana.

Su libro *Categorías del Teatro Popular* fue escrito en Brasil, en 1970. Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. Su enfoque del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros teóricos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular

latinoamericano- han sido reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo.

Para determinar las categorías del teatro popular, Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo: 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

El teatro del pueblo y para el pueblo

Esta categoría fue la que Boal define como eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. Su destinatario es el pueblo mismo. Es efectuado por profesionales (actores, directores, dramaturgos y técnicos) y corresponde, en general, a espectáculos que reúnen a grandes concentraciones de trabajadores, en sindicatos, calles

y plazas. Sus temas no tienen restricciones, siempre que sean realizados desde una perspectiva de transformación permanente, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo. En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

a. **El teatro de propaganda**, heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueo naval a Cuba).

b. **El teatro didáctico**, que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

c. **El teatro cultural**, referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación.

Teatro del pueblo para otro destinatario.

Categoría que fue elaborada para incluir a todos aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Refiriéndose al teatro de resistencia que existió durante la ocupación nazi en Francia y que presentó obras como *Las Moscas* de Jean Paul Sarte, o *El deseo atrapado por la Cola* de Pablo Picasso, Boal mostraba que éste era un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro, incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto este en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo sería popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal (1972) subraya, no sea

presenciado por el pueblo, “la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo” (p.21), con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina. Para Boal, el llamado público burgués contiene sólo al 10% de los burgueses, el resto son aspirantes a serlo, es decir, son bancarios (no banqueros), estudiantes, profesores, profesionales liberales y otros que aceptan los principios políticos o filosóficos de la burguesía, pero no disfrutan de sus ventajas, “piensan como burgueses, pero no comen como burgueses” (Ibid, p.22). Estos grupos posiblemente transmitan las ideas de la burguesía, pero evidencian su contradicción fundamental en el diario vivir.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro **implícito** es aquel en el cual no se revelan de inmediato, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular. Constituirían lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”, como el ejemplo ya revisado de la resistencia francesa o la pieza *El Mejor Alcalde*, *El Rey* de Lope de Vega, referida al tema de la justicia, *El Inspector General* de Gogol, que analiza el problema del poder y *El Círculo de Tiza Caucasiense* de Brecht, referido al problema de la propiedad de la tierra.

El teatro de contenido **explícito** es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial, como

sucedió en ocasión de la Feria Paulista de Opinión, en 1968, en la cual seis dramaturgos presentaron obras breves, junto a cantantes y pintores en un espectáculo que se convirtió en un verdadero juicio a la dictadura militar, siendo censurado.

Teatro de la burguesía contra el pueblo

Esta es la categoría que patrocinan las élites dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo Broadway que se presentan en la calle Corrientes de Buenos Aires, Avenida Copacabana de Río de Janeiro, Chacaíto de Caracas y teatros similares en el resto de Latinoamérica. En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión. En estas series

el pueblo siempre está presente, pero en forma pasiva y subalterna. Esto permite que se produzca una penetración ideológica que es la que le da el carácter político a la escena.

Teatro por y para el pueblo

Esta categoría surgió luego de una violenta represión en Brasil, en 1968, tras el segundo golpe de estado, que hizo imposible la realización de espectáculos populares propiamente tales. Por ello, se hizo necesaria la adopción de una nueva categoría en la que el pueblo mismo hiciera teatro y no se limitara a recibirlo o consumirlo.

Este fue el Teatro Periódico, en el cual el espectáculo se hace por el pueblo y para el pueblo. Teatro creado para ser hecho en épocas de crisis sociopolíticas, prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus

objetivos se encuentran los de desmitificar la pretendida objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar. El teatro-periódico estimuló la formación de grupos teatrales entre estudiantes y obreros. Experimentando con técnicas de creación colectiva y otras sobre análisis visual, se abordaron los más diversos problemas. Todos ellos eran presentados como “ediciones” de una forma teatral que se utiliza esencialmente como medio de comunicación social.

Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas diferentes para dar a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes: lectura simple, improvisación sobre noticias, lectura con ritmo y música, utilización de medios audiovisuales, lectura

cruzada de noticias, escenificación de contexto, y noticias fuera de contexto.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

Esta es, en resumen, la propuesta de Augusto Boal sobre caracterización del teatro popular. Partiendo de las definiciones de lo que debe ser popular y antipopular, conformó cuatro categorías generales que ordena de diferente formas según función -propaganda, didáctico y cultural-, contenidos -explícitos e implícitos-, destinatarios -pueblo y burguesía- y agentes de realización -profesionales del teatro, aficionados y todo el pueblo-. En forma secundaria, cada categoría y

subcategoría tienen sus propios objetivos e incluso, temas específicos que se relacionan con la perspectiva popular propuesta. En parte, estas categorías son precisas y en otras, difusas y elusivas. Con todo, esta caracterización es la que mejor ha da cuenta y clasificado al teatro popular, pero como se puede ver, está abierto a observaciones y rectificaciones.

Los factores del teatro popular según Boal

Es indudable que todo el esquema hasta aquí, está basado en valiosas experiencias que no deben obviarse. De ahí devienen los diferentes puntos de vista, ejemplos y expresiones que, en general, pueden ser extendidos a todo el continente, pero que al mismo tiempo, evidencian cierta falta de un referente teatral más amplio. En este sentido, no deja de tener razón José Monleón (1978) cuando al

entrevistar al propio Boal sobre este tema, le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica (p.75). Este hecho, que no desmerece su valor conceptual pareciera limitar, sin embargo, el alcance de la propuesta.

La ideología

Igualmente, y al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se deslizó por canales ideológicos y artísticos más bien estrechos, dejando un vacío sobre cómo enfrentar la situación futura del continente, con toda la dinámica social implícita, que no ha sido, ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que ha intentado realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta

situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un horizonte de tiempo más extenso y sostenible, es esencial tener presente que estas formulaciones han sido concebidas en una determinada coyuntura - tanto escénica como histórica, social e ideológica.

Por ello, sus creaciones si bien reflejaron una realidad determinada, realizada teatralmente de la mejor forma posible, ideológicamente se sostiene en códigos un tanto difusos, para prevenir posibles censuras o represión, como es el caso del teatro colombiano y centroamericano de las últimas décadas, el teatro popular chileno de fines de los años setenta o el Teatro Abierto argentino de los años ochenta.

En este sentido, sería bueno precisar que el teatro popular, aunque sea definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización

ideológica unívoca y principal, sino que es más bien una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asida al pueblo en un contexto histórico más o menos preciso.

Además, tampoco supone la realización de una vez de un teatro militante, como pareciera sostener Boal, sino que pasa por diferentes etapas de crítica y cuestionamiento social, cultural e ideológico, extremando las posibilidades que le brinda un sistema particular y específico. Pero, por sobretodo, se encuentra inmerso en un ambiente de estímulos y acciones de la vida común y corriente de las comunidades de un país o región.

El folklóre

En lo relativo al folklore y a su expresión escénica, es donde estas observaciones pueden llegar a ser más profundas. Para Boal, manifestaciones como las del

carnaval carioca o de la música de samba, corresponden a una expresión escénica “del” y “para” el pueblo, que cumplen una función eminentemente cultural. Aquí se evidencia la necesidad de diferenciar de una parte, su manifestación actual, con toda la influencia transculturizadora, de manipulación comercial y su origen ritual, de otra, tal y como puede ser recogido por la tradición del pueblo mismo. Debe quedar claramente establecido que todo folklore es popular, pero no todo lo que se presenta envuelto como popular responde a un determinado folklore.

Explica Boal que los espectáculos folklóricos pueden ser “un buen entrenamiento para el pueblo”, aunque si su contenido no es claro, este puede ser fácilmente transformado por los medios de comunicación de masas. El ejemplo del carnaval

carioca es la mejor expresión de esta desviación cultural. El gobierno nacional apoya su realización otorgando facilidades administrativas y apoyo económico a las escuelas de samba. El carnaval se transforma en un aliviador de la tensión social al permitir que el pueblo durante tres días transgreda normas, leyes y costumbres. Pero, luego, se restablecerá el orden y la ley. El costo de este carnaval es la manipulación del hecho popular y la censura de sus temas de protesta. Es decir, como explica Netor García Canclini (1982). en la transformación de esta fiesta se manifiesta la utilización económica e ideológica de un hecho cultural.

Los sectores sociales medios

La segunda categoría del teatro popular de Boal, tiene como destinatario a los sectores medios. Esto

merece también una mayor precisión. Aún con todas las dificultades que presentan las sociedades latinoamericanas para ser estudiadas en clases más o menos típicas, es posible diferenciar al menos tres tipos: (a) una clase que podría denominarse como burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias y el lucro, entendiendo por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias y lucro, tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción. (b) el sector medio, que lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales, medios y otros que se ubican entre la burguesía y los trabajadores, que constituye el tercer tipo, (c).

Los sectores medios, que tuvieron gran crecimiento cuando se desarrollaron las ciudades en América Latina, asumen preponderancia y peso desde comienzos del siglo XX, cuando movimientos como la Revolución mexicana, la agitación política de los años veinte y treinta en Chile, la subida de Irigoyen en Argentina en 1916, la aparición de movimientos políticos populistas como el APRA peruano y luego, la emergencia de una corriente socialdemócrata, los adhiere a su proyecto en la lucha por el poder. Su característica de no tener claros intereses de clase los hace oscilar constantemente. Pero, en un contexto de crisis económica o social, como la ocurrida en los años setenta en Latinoamérica, estas capas medias resultan implacablemente desmerecidas, pierden gran parte de su esfera de poder, sale de sus manos

“el destino nacional” y deben sumarse a las corrientes que se abren en otros sectores que ejercen el poder.

Estas precisiones tienen importancia en los fenómenos culturales y en las manifestaciones populares. De un lado, señalan con claridad el terreno en el cual se abona el concepto de anti-pueblo de Boal, y de otro, permiten observar las limitaciones de cada una de estas capas frente a las expresiones del teatro. Las capas medias, interesadas en un desarrollo cultural, antagonizan a la burguesía con sus gustos esencialmente chabacanos. Pero, igualmente, su apatía y pasividad cultural es campo fértil para la colonización cultural.

Tal vez, lo más importante de estos sectores lo constituya su acción como centro de poder en las instituciones públicas, es decir, como responsables

de la administración burocrática de la cultura, lo que hasta cierto punto se puede presentar como una forma concreta de afirmación cultural propia, más o menos cohesionada. De la evaluación de estos factores, así como de la profundización de los mismos, depende en gran medida el abrir una audiencia válida para el teatro popular y la inclusión de profesionales e intelectuales que provienen de este sector. De esta forma, las características de cada clase sugieren una actitud cultural que puede indicarse como de cercanía, alejamiento o de relación estrecha con lo popular.

Lo anti popular

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila a ésta, por una parte, a los espectáculos comerciales imitación de Broadway y por la otra, a las obras que se presentan

a través de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. En realidad, a pesar de ser dos ejemplos diferentes, están muy relacionados.

En efecto, los medios de comunicación masivos, por su elevada inversión y por el alto impacto que provocan en su audiencia (independientemente de su valor estético), han tenido en América Latina el efecto de absorber al teatro tradicional, convencional, de élite. En este esquema no queda espacio para la experimentación ni para lo popular. De hecho, a partir de los años setenta, las innovaciones teatrales y las corrientes experimentales comienzan a desaparecer de la escena.

Debido a esta fuerte influencia de los medios de comunicación de masas, aún el mismo concepto de

cultura popular es puesto en discusión. Los medios, con su impacto avasallador preconizan una cultura popular de tipo cuantitativa, estadística, replanteando la forma de hacer teatro y la manera de abordar a las masas. Accesibilidad y comprensión por las masas, son categorías de primera importancia para este nuevo campo que se va abriendo.

Es importante reconocer, no obstante, el poder de los medios masivos como una institución cultural y poner en adecuado lugar la utilización ideológica que se hace de ellos. En la sociedad moderna, los medios de comunicación masiva son importantes. El ejemplo que cita Umberto Eco (1965), del hombre que entona una melodía de Beethoven porque la ha escuchado “popularizada” en la radio, representa, sin duda, un acercamiento al músico que en otros

tiempos estaba reservado sólo a las clases privilegiadas, algunos de los cuales también lo gozaban en forma superficial.

Aún con estos problemas descritos para la televisión, su incorporación como expresión escénica no debiera hacerse renunciando a pretensiones artísticas o sociales. No se puede asumir una posición popular sobre conceptos rígidos, sino adoptando criterios amplios, como enfatiza Brecht al poner en claro que “el pueblo entiende formas innovadoras de expresión, aprueba puntos nuevos de vista, supera las dificultades formales cuando estas reflejan sus propios intereses” (Wischmann, 1973, p.10). En las funciones asignadas a los medios de comunicación masiva -comunicar, enseñar y entretener- la escena popular puede desempeñar un rol de preponderancia. Y siempre debería intentarlo.

El teatro de urgencia

Respecto a la cuarta categoría de Boal, que denomina Teatro-Periódico, en la cual el pueblo se transforma en un creador por sí mismo, cabría una observación complementaria. El Teatro-Periódico, de acuerdo a lo ya expresado en lo relativo al folklore, no es una forma directa de representación. Analizado desde su origen, a partir de un grupo de actores del Teatro Arena y posterior puesta en práctica en diferentes lugares cercanos al pueblo, se evidencia la utilización de agentes promotores del mismo, es decir, es una idea dirigida y que siempre permitirá promover este tipo de representaciones. Tal como lo reconoce el mismo Boal, en el fondo, se trata de “entregar medios para hacer teatro”. Es una intención, que en la medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del

pueblo. En este sentido, no hace sino recoger el gran objetivo que Meyerhold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro (Fraenkel, 1969, p.181).

CAPÍTULO SEIS. EL NUEVO TEATRO LATINOAMERICANO

La idea subyacente en estas categorías ha sido que para tener una adecuada caracterización del teatro popular latinoamericano, se deben considerar la diversidad de expresiones ocurridas en el continente, su contexto histórico, socioeconómico y político para un período de tiempo determinado, los problemas y circunstancias propias de la actividad teatral, dentro de las cuales se deberían incluir los procesos culturales, los intereses de los grupos y los problemas de su capacitación teatral. La caracterización de Boal, al presentar parte de estos factores es, sin duda, la base para la elaboración de un proyecto de mayor aliento.

A partir de la segunda mitad de la década del setenta, en Latinoamérica se comienza a hablar del

Nuevo Teatro para referirse a la continuidad de este movimiento popular en toda la región. El término Nuevo Teatro Latinoamericano tiene un uso que se remonta a los años veinte del presente siglo. Numerosos estudiosos se han referido a momentos deslumbrantes de escena continental bajo la fórmula de nuevo teatro, implicando con ello una expresión renovadora no siempre de contenido popular (Dauster, 1967 y 1973; Rojo, 1972).

Sin embargo el concepto del Nuevo Teatro latinoamericano de los setenta, parece tener su origen y estar especialmente relacionado con las actividades del Teatro Experimental de Cali. A fines de la década del sesenta, el trabajo de Enrique Buenaventura y su grupo Teatro Experimental de Cali (TEC) entran en su etapa definida como de rescate de la historia nacional y de plantearse con

claridad los grandes problemas nacionales, lo cual quedaría plasmado en numerosas obras, que resumiría el concepto central de este nuevo teatro: énfasis en lo popular, no comercial, apoyado en la historia del pueblo e iniciador del método de trabajo de la creación colectiva, que luego se expandiría hacia el resto del continente. Este aspecto se verá confirmado al efectuarse el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983), que reunió a representantes tanto de América Latina como de Europa, en torno a estos principios (Brick, 1983).

No es menos cierto, sin embargo, que algunas formulaciones del nuevo teatro latinoamericano se correspondían con las enunciadas por el movimiento de la escena europea de los años sesenta, fundamentalmente en sus proposiciones de compromiso y transformación de la sociedad, como

lo fue el teatro de Peter Brook en Gran Bretaña, Bread and Puppet en los Estados Unidos y, especialmente, la Nuova Scena italiana, creada por Dario Fo, en 1968, movimiento esencialmente de carácter popular (Cowan, 1977). Por esto, para mejor entender este concepto se hace necesario conocer el movimiento de la creación colectiva.

CAPÍTULO SIETE. LA CREACION COLECTIVA

A partir de los años sesenta irrumpe en la escena de América Latina una técnica teatral que a poco andar alcanzaría gran relieve en el continente, como lo ha sido la creación colectiva. Su significación viene dada por la forma en que la gente del teatro latinoamericano orientó y reinterpretó el sentido de la creación dramática. Descontando su carácter innovador en las técnicas tradicionales del teatro, la creación colectiva ha insistido en el desarrollo del teatro como una actividad humana productiva que extrae de la realidad algo nuevo, con cierta originalidad y que puede convertirse en arte. Esto en el campo teatral ha llegado a adquirir una cierta especificidad en la medida en que ha ido recogiendo las diferentes etapas de un proceso creativo y la

forma en que sus elementos se relacionan para culminar con un producto artístico, como lo es un espectáculo teatral (Vásquez Sanchez, 1978).

El devenir del teatro hasta este período, salvo escasas excepciones, parecía carecer de formas particulares y características de lo latinoamericano, como lo es por ejemplo su forma de acceder a la audiencia, su lenguaje y estilos, su contenido y su aproximación a una realidad que le exigía cierta actitud estética, todas las cuales no parecían ajustarse a un modelo general que iba cambiando en otras esferas de la existencia. Las condiciones del desarrollo del teatro en mitad de los años sesenta exigían del arte una toma de posición más radical que la tradicionalmente expuesta, que los autores y repertorios en existencia no suplían o no lo hacían en la medida que las nuevas condiciones lo desearan.

Debe recordarse que el estilo imperante en ese entonces era el del Teatro del absurdo -que luego por los condicionantes del contexto se tornaría en una propuesta absurdista, es decir, más adaptada a la nueva situación, haciéndose más latinoamericano y menos europeo-. Igualmente ocurrirá con la tendencia estética dominante en el teatro, cual era la estética liberal del autor y todos aquellos factores que conllevó la influencia de un teatro exógeno, de fuerte dominio en América Latina.

La respuesta fue el establecimiento de la creación colectiva, que como técnica teatral surgía como necesaria y urgente, y que como arte apunta hacia lo que se ha denominado “estética de la participación”. Todo esto en su conjunto significó un duro golpe al quehacer teatral tradicional y un fuerte impulso hacia esta solución alternativa, innovadora y popular en el teatro, que incluso ha llegado a

cuestionar los medios de la producción teatral en América Latina.

Por estas razones, el análisis de este movimiento se debe hacer con el objeto de efectuar una reflexión acerca de su origen, explorar sus principales características y en especial, detenerse en lo relativo al discurso dramático, uno de los puntos más cuestionados por la práctica de este movimiento, para buscar las formas en que la creación colectiva ha abordado el problema del texto teatral y su representación. A más de cuarenta años de su inicio bien vale la pena dar una mirada retrospectiva, sintética y crítica de sus supuestos teóricos, su práctica teatral y el estado de su arte. En este caso es especialmente importante destacar que, metodológicamente, debe ponerse énfasis en que al hablar de discurso se entra a reemplazar al tradicional estudio del lenguaje teatral, porque el primero se adecua mejor a una realidad social, esencialmente significativa, como lo ha sido la creación colectiva. En el discurso, se desenvuelven relaciones, se

decodifican claves estéticas y se descubren ideas, emociones y sentimientos que finalmente son lo que se muestra en el escenario. Este tramado dramático lleva a construir la textura que una obra expresa, y que no es más que la expresión de formas, palabras, movimiento, música y otros elementos escénicos que se interactúan con el espectador y que culminan con la creación de la historia y fábula temática del teatro colectivo. Para explicar su aparición en América Latina se han aducido cuatro factores de causalidad y determinantes de diverso orden.

El primer factor vino dado por la coyuntura sociopolítica existente en los años sesenta, especialmente durante la segunda mitad de la década. Estos años estuvieron marcados por la fuerte intervención de los Estados Unidos en el continente, que ante las condiciones de subdesarrollo prevalecientes en el continente crearon como reacción intensos anhelos de unidad y de acción combativa revolucionaria, aspectos éstos al que el teatro no sería ajeno. En este sentido, se podría señalar que la idea de

hacer teatro a través de la creación colectiva fue una respuesta adecuada al momento político reinante y, que a su vez, tuvo su correlato en la recepción que le brindara tanto la audiencia como la misma gente del teatro latinoamericano, al considerarla como la solución apropiada al momento. Pocas veces esta simultaneidad ha podido ser detectada en un movimiento teatral continental y explica también su evolución en el largo plazo.

El segundo factor señalado viene dado por la relación cada vez más estrecha que vienen estableciendo la gente del teatro con su audiencia, especialmente en los aspectos sociales, lo que ha significado que el teatro haya conocido de cerca los problemas del pueblo y en consecuencia, afectado por las malas condiciones de vida se haya inclinado a aportar soluciones a través de los medios teatrales. Esto tiene como un efecto adicional el que la gente del teatro se identificara con los intereses de su pueblo y participara orgánicamente en sus luchas reivindicativas. En este sentido, teatro y sociedad

parecieron entonces haber alcanzado una relación de identificación como pocas veces se ha podido constatar en la escena de América Latina.

El tercer factor a que puede hacerse referencia lo constituye la constatación histórica que mostraba al teatro tradicional en franco declive y decadencia, aspecto que se ha denominado la "caducidad estética y teatral de la burguesía" latinoamericana. El teatro convencional, en los años sesenta, parece no tener nada que ofrecer para autojustificarse en el teatro e inicia una evidente retirada en la que se manifiestan sus deformaciones con espectáculos adaptados del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad, de la estética existencialista, la proliferación de modas hippies, otras en tono de protesta, que aparecen como productos desfasados de una realidad prevaleciente muy distante.

El cuarto factor es el surgimiento y asimilación en la gente del teatro continental de los conceptos y formas estéticas provenientes de influencias europeas tales como Bertold Brecht y Peter Weiss, que aunque

llegados antes, es sólo en estos años cuando se produce una clara maduración de sus propuestas y consecuentemente, se inicia una línea de experimentación y búsqueda en nuevas formas de discurso teatral para enfrentar la realidad circundante, lo que incentivará fuertemente las iniciativas de la creación colectiva. (Villagómez, 1978)

Esta sumaria enumeración de factores causales también inducen a pensar que en la escena latinoamericana se estaban enfrentando dos grandes sectores de la praxis teatral que de tiempo en tiempo se encuentran en una dialéctica estética frente a su audiencia: de un lado el teatro convencional, tradicional, de corte burgués, y del otro el teatro popular, comprometido con las transformaciones de su pueblo y de corte socializante. La creación colectiva se identifica con el segundo de estos frentes y en sus aspectos sociales y políticos prestaría su contribución -al menos durante sus años iniciales- a la realización de los procesos revolucionarios, a la difusión de los intereses populares y a la denuncia de

la explotación que sufren los pueblos de América Latina.

En los años ochenta muchas de estas apreciaciones decaerán, pero serán retomadas por el movimiento del Nuevo Teatro Latinoamericano, aunque en esta nueva formulación su énfasis estará centrado más en la experiencia histórica y cultural que en lo ideológico y político.

Igualmente, deberá tenerse presente que algunos de los cuestionamientos iniciales de la creación colectiva, como el que apunta sobre la rígida relación autor-director-actor ya era esgrimido por grupos europeos y por algunos talleres del teatro inglés, los teatros ambulantes y grupos reconocidos tipo The Mime Troup de San Francisco o tendencias estéticas como el Teatro de Guerrilla, ya mencionados. De la misma forma debe reseñarse que en la misma América Latina existieron experiencias en el pasado que recogían algunos de estos cuestionamientos, como el del Teatro Independiente

argentino de los años ochenta, o grupos innovadores mexicanos de los años cuarenta.

Por otra parte, a principios de los años sesenta surgen grupos de influencia internacional que ponían su acento en el trabajo actoral como The Living Theater, los espectáculos de Happenings y las experimentaciones del laboratorio teatral de Jerzy Grotowski, y que ya en estos años practican de alguna forma u otra las "técnicas" de la creación colectiva, muchas de las cuales se trasladarían a la práctica teatral de América Latina (Vázquez Pérez, 1973).

El concepto de la creación colectiva

Desde la perspectiva de su conceptualización existe, igualmente, una gran diferencia de opiniones. En general, a través del tiempo ha ido prevaleciendo la idea que la creación colectiva es una noción amplia de un proceso en gran parte unívoco, de carácter grupal y esencialmente creador a través del cual se han alterado profundamente las relaciones del trabajo teatral y de la comunicación con su audiencia. En

estos aspectos resalta la primacía otorgada al actor y a la función actoral dentro del proceso creativo, el decline de la función específica del director, un cuestionamiento al autor dramático individual y el acento crítico que tendrán los temas de estas producciones.

Existe una gran variedad de definiciones dadas por grupos o movimientos, los cuales ponen su énfasis en alguno u otro de los factores ya señalados más arriba. Sin embargo, como una forma de delimitación este amplio universo conceptual se puede observar que la creación colectiva no es un estilo nuevo o remozado de la práctica teatral, sino que está claramente aceptado por todos que se trata de un conjunto preciso de métodos de trabajo adoptados a las condiciones de cada grupo. En esto radica su amplitud y hasta cierto punto vaguedad, pero también su riqueza como elemento creativo, no sólo sin tradición en América Latina, sino que también se incorpora a las características de los grupos o países.

Igualmente, se puede destacar su relevancia como factor renovador del teatro continental, lo cual estaría dado, entre otros aspectos, por lo que Garzón Céspedes (1978) señala como sus:

métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia ... por su dinámica que permite a cada miembro de los grupos emplear al máximo dentro de un orden dado su capacidad creadora, y ofrece como uno de sus resultados... una práctica teatral que se desenvuelve en las calles, plazas y montes, fundamentalmente alejada de los escenarios tradicionales y con obras que, meritorias en lo literario, son antes que literatura cerrada, textos surgidos de entrevistas e indagaciones, de la confrontación con lo real (pp. 7-9).

En realidad, a pesar de las muchas concepciones que encierra la creación colectiva, ésta en lo central ha sido un tránsito en la búsqueda y experimentación de nuevas formas de trabajo para la escena latinoamericana cuya raíz es tomada fundamentalmente de la realidad y de la experiencia vital de sus practicantes y su audiencia, de ahí que se hable de una práctica común entre emisor-receptor teatral y que sus temáticas giren centralmente en torno a la historia, a lo social o político. Esto, sin

duda, constituye un discurso dramático remozado para la escena continental de los años sesenta y setenta.

Las primeras ideas relativas a la creación colectiva fueron formuladas por Enrique Buenaventura, Director del Teatro Experimental de Cali (TEC), quien en 1962 expresaba en tono crítico que las técnicas heredadas del teatro europeo "siconaturalista" no eran las mejores para hacer un teatro popular en América Latina, sino que el camino era el de buscar obras útiles a la época "y hallazgos estéticos susceptibles de incorporarse a la tradición". En el año 1963-64 el TEC inicia sus primeras experiencias con las técnicas de la creación colectiva. (Vázquez Pérez, 1978:154)

De igual forma, otros grupos del continente, siguiendo caminos diferentes convergerían hacia las mismas conclusiones. Tal es el caso del grupo Libre Teatro Libre (LTL), creado en 1969, justamente utilizando ejercicios de creación colectiva en la Universidad de Córdoba (Argentina). Al año

siguiente el grupo deviene en independiente y su obra *El asesinato de x* ya será una expresión de creación colectiva. Curiosamente, este texto fue elaborado como guión cinematográfico y no como obra teatral, debido al criterio que sostenía el grupo de "que el pueblo no conoce el lenguaje teatral, ya que el teatro se ha alejado de lo real, y en cambio sí conoce el lenguaje cinematográfico, que frecuenta más", aspecto éste que incluso llegaron a comprobar durante la creación de esta pieza (Escudero, 1972:23 y 1978:46).

Otros grupos que rápidamente adhieren a las técnicas de creación colectiva durante los años setenta fueron algunos de Puerto Rico (Colectivo Nacional de Teatro), Cuba (Conjunto Dramático de Oriente, Teatro Escambray), chicanos (Teatro Colectivo de Alburquerque, Chile (Aleph), Ecuador (Ollantay), Perú (Cuatrotablas), al igual que países como Venezuela o Brasil que se incorporarían más tardíamente.

Las bases teóricas del método

Aunque la creación colectiva tiene raíces que podrían buscarse en la propia historia de América Latina -como ya se ha apreciado- no es menos cierto que muchas de sus orientaciones centrales pueden ser recogidas de movimientos y estéticas exógenas. De partida, para citar sólo un par de ejemplos, se piensa que la *Commedia dell'arte* renacentista -bien fuera *all'improvviso* o *a soggetto*, según el tipo de improvisaciones usadas-, y más aún, se podrían recordar los espectáculos de los antiguos mimos de la Grecia clásica, muy similares ambos en aspectos estéticos y hacia los cuales, curiosamente también, la historia del teatro no deja de tratar con cierta distancia.

Por otra parte, conceptos relativos al estudio del texto, participación del espectador, la noción de

"obra abierta", compromiso ideológico en el teatro, la función didáctica del teatro y a otros que alude la creación colectiva han sido, sin duda, el aporte de autores que ante contextos semejantes han efectuado novedosas propuestas para una renovación del teatro en muchos lugares del mundo. En este sentido se podría señalar como otro ejemplo, el estudio del texto en la práctica utilizada por el TEC colombiano, el que según Enrique Buenaventura sigue un esquema propuesto por el semiólogo italiano Rossillanda para el Nuevo teatro italiano. Este concepto plantea que en la práctica teatral existen dos referentes centrales a considerar en la base misma de todo discurso dramático, lo que es estrictamente teatral, teatro (T), y lo que está al margen de esto, es decir lo que se denomina no-teatro (NT). El primero es el conjunto global de

códigos y técnicas directamente relacionadas con el espectáculo teatral y, el segundo, se refiere a todos aquellos elementos que normalmente se utilizan en el teatro pero que pertenecen a un universo diferente al teatral, cuyo ejemplo más conspicuo lo constituye la propia realidad social, la histórica, la política o de cualquier tipo, que aun teniendo una relevancia extraordinaria en obras comprometidas o históricas pertenece a campos como el de la sociología, historia o economía. De acuerdo con estas diferencias, un montaje combina de alguna forma estos dos elementos, o no, para delinear una ruta característica. Por ejemplo, se podría iniciar un proceso partiendo de lo teatral propiamente, tener un punto intermedio no teatral y culminar con un elemento nuevamente teatral, esto es, seguir un esquema del tipo T-NT-T, que en realidad

corresponde al más utilizado, pero que no es el único. En el caso del Grupo Escambray cubano lo general es partir de una situación tomada de la realidad rural propia, es decir, se inicia con elementos no teatrales, para luego entrar a definir códigos dramáticos adecuados y terminar con un espectáculo que se proyecta hacia lo no teatral nuevamente -normalmente una asamblea de los espectadores, campesinos-, es decir, sigue un esquema NT-T-NT. Lo importante es que esto no sólo sienta las bases para diferenciar un espectáculo de otro, sino que enfrenta el hecho teatral íntegro de una forma mucho más rigurosa en su apreciación estética, apartándose de la visión tradicional del texto e incluso de los géneros dramáticos.

Igualmente sucede si se toman los postulados de Brecht, especialmente en lo relativo a la

participación activa de la audiencia, señaladas en su *Pequeño organon del teatro*, y en el cual se logra entender aquello que señala la creación colectiva como crítica del teatro tradicional, que muestra la estructura de la sociedad como no influenciada por ella misma, por los propios espectadores, y para lo cual se hace necesario proponer su transformación a través de técnicas dramáticas nuevas, con objetivos diferentes y buscando la participación activa de la audiencia, tanto en el disfrute del espectáculo como en la reflexión a que éste le mueve, aspectos estos que en Latinoamérica se han profundizado escasamente.

También se ha mencionado la noción de "obra abierta" en la creación colectiva, lo que es uno de los puntos más interesantes en las modernas interpretaciones del discurso dramático. Esta

propuesta de Umberto Eco intenta eliminar la separación existente entre actor y público en el proceso creativo mismo espectáculo, en una actitud estética y ética modificante y modificable, dependiendo de las relaciones dialécticas que dan tensión a la obra, otorgándole primacía a la intervención de los actores y espectadores, creando debates interpuestos en las obras y por el intercambio de experiencias que afecten la estructuras de las obras, sin que estas pierdan calidad artística. Como lo ha señalado Eco, “la obra aquí es abierta como es abierto un debate, la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público” (Cit, por Leal, 1978, p.144). Esta opción parece tener más validez cuando la posibilidad de renovación social permite y estimula la participación, de lo contrario se corre el riesgo de

llegar a ser una protesta pasajera, tal vez eficaz, pero sin proyección hacia un cambio de la estructura social.

El elemento ideológico de estas piezas, no obstante presentarse evidente y muy amplio, parece estar remitido al referente continental de América Latina. La ideología que relaciona el producto artístico con las condiciones de sus desarrollo ha sido estudiada por Vázquez Sánchez (1978), quien ha señalado que en la realidad de los años sesenta "las tareas de un arte de inspiración ideológico-político-revolucionario pasan a primer plano" (Cit. por Vázquez Pérez). El problema en relación con esto reside en la mala interpretación de esta idea, en el sentido de plantearse como prioritario desde el campo teatral, único y exclusivo, los aspectos puramente revolucionarios, en desmedro de la

calidad estética, como llegó a señalarse en el Festival de Manizales de 1971, respecto de la creación colectiva (Monleón, 1978).

CAPÍTULO OCHO. LA ESTÉTICA PARTICIPATIVA

Lo que, sin duda, es un aporte al desarrollo de la escena latinoamericana que fue dejando la creación colectiva ha sido una nueva visión estética que se incorpora a la forma de hacer teatro. No se trata de ver en esto un respaldo a ciertas posiciones muy ligadas a lo ideológico, o de descalificar a quienes no la utilizan, sino más bien de examinar los principales factores que se han incorporado y su proyección en el campo del teatro.

La revisión de muchas obras realizadas a través del método de la creación colectiva destaca una gran flexibilidad creativa, tanto a nivel grupal como para las individualidades que allí participaron. Esto se explica por los supuestos básicos del método que otorgan múltiples funciones a sus realizadores.

Pero, igualmente, esto mismo les restó complejidad y hasta cierto punto, profundidad a tales obras, especialmente en lo relativo a explorar temas y definir mejor el perfil de sus personajes.

En efecto, la gran mayoría de las obras realizadas con la creación colectiva durante los años setenta son de corte histórico, episódicas, que intentan efectuar un nuevo relato de situaciones vividas y sociales nacionales confusas o que la historia tradicional oculta. Igualmente, los temas se aproximan directamente a la problemática inmediata, instantánea, del pueblo, en su concepto ideológico, dejando la parte humana en un plano adjetivo. Estas obras se han presentado formalmente como un relato, generalmente cronológico, expresado en una serie de escenas, tipo escena-múltiple, yuxtapuestas o relacionadas entre sí por

medio de elementos narrativos, musicales o poéticos, que de una parte ampliaron la visión histórica de los temas, pero de otra, le restaron espesor y textura artística a la obra. Es cierto, igualmente, que uno de los objetivos de la creación colectiva era el de efectuar un esclarecimiento ideológico de los problemas sociales e históricos de los pueblos, la dificultad que apareció fue la traducir bien este objetivo, muy válido, pero que debía ser en códigos teatrales adecuados. Es decir, se trataba de incorporar el elemento teatro en una composición dramática conjuntamente con ese rico material que se trabajaba y que constituía el llamado "no-teatro". De esta forma, la validación revolucionaria de una obra de creación colectiva -y en general, de cualquier obra- no debería estar sustentada únicamente en el lenguaje ideológico, sino en un

discurso teatral integral que tuviera un contenido revolucionario.

Durante los años setenta, el proceso de creación colectiva dio lo máximo de sí en la búsqueda de dimensiones y lenguajes para realizar un teatro popular de calidad. De hecho sus experiencias en torno al reencuentro con las raíces de los pueblos y con su historia fueron indudablemente un acierto que ha marcado una profunda diferencia con el teatro tradicional. En cuanto a temas, parece estar claro que los conflictos pasionales o psicológicos no tienen interés en este teatro, son los grandes temas sociales los que acaparan su centro, los que en el proceso de creación son llamados "acontecimientos", y que vistos en forma comparativa le otorgaron a la creación colectiva una

nueva diferencia de orden estructural con el teatro tradicional.

Sin embargo, los protagonistas de estas obras, en general bien caracterizados, se presentan inmersos en las pugnas sociales, y a veces en oposición a los sectores campesinos y obreros. El desarrollo dialéctico de los conflictos, apoyados más en sus causas y efectos, no han dejado de dar un peso muy ostensible al aspecto económico, que en muchas de estas obras ha sido vital para el desarrollo de los acontecimientos, lo que trae a la discusión una antigua polémica de la estética marxista en torno al papel del arte en la sociedad y de las relaciones de una obra de arte con la base material y con la superestructura. En estas obras parece darse un cierto determinismo económico sobre las propuestas teatrales, aspecto que en los

años ochenta fue muy criticado por sectores de la estética marxista más abiertos a otorgar a las obras una cierta independencia.

La utilización de formas tecnológicas, tomadas de los medios de comunicación social se ha hecho para criticar e intentar desmontar sus efectos publicitarios que se dirigen a romper el efecto ilusionista con que llegan al espectador, siguiendo el camino de conocidos autores que lo han hecho como Piscator, Brecht y Valle Inclán.

El significado más profunda de la estética colectiva se encuentra en tres factores nuevos que ha logrado imponer y que han tenido una amplia receptividad en todo el teatro de América Latina: 1) su forma de organizarse para encarar el trabajo teatral bajo esquemas colectivos, 2) sus métodos empleados, sustentados en claros principios teóricos

y en una amplia experimentación, como no ha habido en otro teatro continental, y 3), el tratamiento acertado de temas profundamente populares y recurrentes en formas autónomas y de la propia realidad social.

Estos elementos constituyen la base de lo que con propiedad se ha denominado estética participativa, y que ha incorporado la creación colectiva como uno de los más interesantes aportes al desarrollo del discurso dramático continental. Esto ha estado latente en muchos teatristas que por años buscaron alternativas para el desarrollo del teatro popular y es lo que ha llevado a decir a Carlos José Reyes (1978) que la creación colectiva es "un teatro hecho por un nuevo hombre de nuestro continente, que trata de ser, según la expresión brechtiana 'un actor de la era científica'" (p.73).

Igualmente, debe expresarse que la creación colectiva se ha asentado en una amplia conciencia latinoamericana de contenido liberador y popular, en cuya estética teatral se plantea una real búsqueda de respuestas teatrales que podrían obtenerse en un largo plazo, poseedora también de una orientación cultural completamente diferente a lo conocido, opuesta a la tradicional y muy rechazada por considerarla politizada. Es claro que existiendo una contraposición de intereses ideológicos, una posición determina la otra y en esa encrucijada se ha debatido la creación colectiva, como bien lo subrayó Buenaventura al referirse a este aspecto, cuando expresó que "a los señores del otro lado se les oye decir con frecuencia 'eso es política, pero no es teatro, no es arte', porque la definición del arte ya la

tienen hecha. Mientras nosotros no, la estamos haciendo" (Monleón, 1978, pp.109-10).

Pero, igualmente, habrá de reconocerse que la creación colectiva incorpora en su método una serie de valores estéticos de interés renovador, especialmente en lo relativo al desarrollo actoral, a la búsqueda de nuevos códigos de comunicación, en los temas planteados y en la relación que intenta establecer en la vieja disputa forma-contenido para el discurso dramático latinoamericano.

**CAPÍTULO NUEVE.
LO POPULAR EN LOS DOMINIOS
DE LA GLOBALIZACIÓN**

Como es bien conocido, desde los años noventa se siente en América Latina el proceso de globalización, en uno de cuyos enfoques hace mención a la solidaridad, en donde la globalidad pasa por una mayor integración y vínculo con los procesos locales, y en la cual la producción de conocimientos está muy relacionada con la cultura y los grupos de base, ideas que con el tiempo se han ido profundizando y ampliando en su significación. Lo que interesa en este punto es destacar el proceso y su avance en la reflexión latinoamericana sobre algunas expresiones de la realidad en relación al arte popular, y sus adelantos en el teatro popular.

Sobre este aspecto, Rafael Roncagliolo (1997) señala con sutileza que se está ante lo que llama “un

cambio de época y no únicamente en una época de cambios”, a la que califica como de “revolución cultural”, incluyendo no sólo lo técnico y económico, sino también aspectos como el trabajo, el tiempo libre, la educación, el arte y las comunicaciones. En lo que hace énfasis es en dos formas en que se va llevando a cabo esta globalización: una universal y otra regionalizada, teniendo esta última sus manifestaciones en los convenios tipo Unión Europea, Nafta, Mercosur y otros, que constituyen los llamados mundo regionalizados. Lo que queda claro, desde esta perspectiva es que se está produciendo un cambio cultural, epocal y holístico que afectará a todas las manifestaciones, especialmente a lo popular.

Aún así, no deja de parecer paradójal en América Latina, porque se asiste a un cambio

inescrutable que algunos señalan que iría de lo pre-industrial, pre-moderna o del analfabetismo lingüístico, a lo post-industrial, post-moderno y tecnológico, sin que se haya pasado por el industrialismo, por la modernidad y por la alfabetización general y continua (Colina, 2003, p. 130). Quien ha precisado en forma apropiada este concepto es Roland Robertson (1992 y 1995), para quien la globalización debe verse a través de la cultura como un doble proceso, “universalización de lo particular y la particularización de lo universal”, que designa como glocalización, según lo cual se debe entender que la diversidad no excluye las formas de unidad cultural y “de ningún modo significa <el fin de la cultura nacional>” (Demechónok, 2001, p. 63).

En este sentido, al analizar el discurso “transmoderno” actual sobre América Latina, éste se ve dinámico y contextualizado, así por ejemplo, en vez de utilizar categorías de la modernidad como “clase social” se utilizan alternativamente la de “subalterno” (Rodríguez, 1998, pp.101-119) y a diferencia del tiempo lineal y de la historia, se presta más atención a los espacios geográficos, localidades culturales e historias locales. Según Erba von der Walde (1996), la concepción pasada tanto de Latinoamérica como de su cultura tiende irremediablemente a reproducir el “macondismo”, que se construye desde la otredad o una representación de una imagen marginal del continente, aunque esto no debería responder tanto a un determinismo, o bien como lo plantea Santiago Castro-Gómez (1996), que intenta buscar nuevos

enfoques para superar “el síndrome de las venas abiertas”, buscando las respuestas en los procesos de modernización y de globalización que han sido asimilados en los dominios culturales.

Entre los mitos con que Latinoamérica se ha pensado a sí mismo, según Castro-Gómez (1996), estarían el autoctonismo, la identificación con lo telúrico, con la “raza cósmica”, de ser pobre y otros. Por esta razón, la transformación cultural en América Latina se piensa, será de tipo intercultural, y a partir de su deconstrucción conceptual y reconstrucción con la apropiación de la diversidad cultural. Esos serían los “rostros” que desafían su devenir cultural (Forner-Betancourt; 2000), en donde la interculturalidad enfatiza las relaciones de diálogo entre culturas como una forma de renovarlas.

En este contexto y percepción se produce el fenómeno del “retorno de lo popular”, que podría ser interpretado, inicialmente, como la respuesta que amplios sectores de la población en América Latina dan a la afectación cultural a que han estado sometidos por el proceso actual de la globalización. Esto también ha sido denominado aculturación, siendo así el sentir popular expresión o reacción de una contra aculturación que se inserta. En sus expresiones puede llegar en extremo a lo que se denomina el “retorno a las fuentes”, y en otros casos no se da como un rechazo a la modernización, sino que encara a una modernidad que porta un ethos sustentado en el crecimiento económico que perturba su cultura e identidad.

La manifestación y el estudio de la cultura popular en América latina durante estos años de fin

del siglo XX muestran profundas transformaciones, lo que ha producido cierta confusión, especialmente por la emergencia y participación de lo popular. García Canclini (1990) se pregunta ¿cómo estudiar a los millones de indígenas y campesinos que migran a las capitales, a los obreros subordinados a la organización industrial del trabajo y el consumo?... o ¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular? Aquí se visualiza el problema de la fragmentación, la hibridación y la subsecuente homogeneidad frente a los símbolos culturales globales y a los productos variados de la hibridez que no se corresponden con los tradicionales conceptos de lo popular o de lo transculturizado. Porque lo que ha cambiado en estos años no sólo es la manera de entender esto, sino más bien en los valores de base incorporados a

ellos, lo que conduce a nuevos estilos y a diseños de subgrupos que ahora colocan su acento en la cultura multimedia y genérica (Barbero, 1987).

El caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) constituye uno de los ejemplos más estudiados en torno a lo popular y a la realidad global/local, aunque de trasfondo político, siendo considerado un emblema de la conjunción entre lo local y lo global. En este caso, los medios han jugado un rol crucial, no fácil de caracterizar. De acuerdo con la opinión de García Canclini (2002), quien es uno de los autores que le ha dado gran dedicación al tema, los medios han tenido un doble rol, de una parte fueron los que hicieron visible internacionalmente este hecho local de origen indígena; y de otra, los medios también han permitido captar la solidaridad internacional y las

ayudas a este movimiento, aunque el tratamiento al interior de México ha sido diferente.

En numerosas novelas actuales, casi todas sobre la vida cotidiana, se alude a lo popular a través de temas relacionándolos con música u otro género, como por ejemplo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, en donde se recuerda la latinidad de este discutido cantante caribeño con sus canciones tan populares en sus años. En el arte no es raro expresar a través de lo popular la nostalgia, por el amor dejado o la patria perdida. Junto a esta recuperación de géneros populares también existe el re-ensalzamiento de la cultura de masas, como por ejemplo, en la figura e la cantante Celia Cruz, la super-estrella transnacional que sobrepasa barreras de todo tipo, y quien al mismo tiempo es una genuina “representante de la

latinidad dentro de la globalización”, signando con ello, como lo dice un catálogo de una exposición sobre ella, que “la música afro-antillano ha sido el elemento individual más unificante de la cultura hispana... La cultura popular trascendió su estatus inferior y entró en el mundo del arte culto” (Franco, 1997, p. 149), y de la museología, se debiera agregar ahora.

Igualmente, un grupo de autores populares entrarían en esta idea, aunque resulte sorprendente, Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Caetano Veloso y otros, quienes son celebridades globales y que sin embargo lo que hacen es difundir la latinidad con bilirrubina y merengue por el mundo. Ahora bien, junto con cantar estas celebridades apoyan campañas para proteger el medio ambiente, los derechos humanos, ideas religiosas, lucha contra la

pobreza, a la vez que están perfectamente conscientes de su papel como mediadores culturales. Muchos de ellos, incluso acceden a ser candidatos políticos o a ocupar cargos de responsabilidad en gobiernos, como parte de su “responsabilidad con la gente”, ocupando el lugar que en los años sesenta y setenta ejercían los escritores. Ya no es Vargas Llosa, ni Rodó, ni Bolívar, ahora son Celia, Blades y otros, quienes con su discurso musical de samba, salsa, merengue o regatón, entregan y representan lo latino. Incluso ellos se preocupan por lo genuino que puede tener este ritmo cuando es llevado por la industria a ser música global, a lo que paradójicamente ellos mismos contribuyen. Su límite, naturalmente, es el mercado global, que re-ordena su mensaje y en donde la cantidad domina a la complejidad y a la calidad.

Uno de los últimos factores culturales de identidad popular relacionados con lo teatral, lo constituye el fenómeno que rodea al sector informal de la economía que día a día domina la vida cotidiana de las ciudades latinoamericanas. En términos más sencillos este es el denominado “rebusque”. La gran mayoría del pueblo latinoamericano pertenece a esta delimitación socioeconómica creativa, imaginativa y voluntariosa que según Daniela Samper “está dispuesta a no dejarse vencer por las circunstancias” y es lo único que explica que “las cifras de pobreza de América Latina no sean aún peores que la realidad es la capacidad de rebusque de nuestro pueblo (p. 43), y constituye también una tradición que deviene de la España medieval, aquella del *Lazarillo de Tormes* o de *El Buscón* de Quevedo. Aunque no es típico del

continente se da a todo lo ancho y largo del mismo y cuando emigran a cualquier otro país, utilizado con el fin de sobrevivir.

Por todo, el rebusque es portador de sentido y valor de la cultura popular, el que junto con ser la especificidad de una cultura determinada, es común a todo el continente y como cultura popular ofrece “guía y pautas de conducción dignas de ser aprendidas e imitadas” (Ibid., p. 45).

El teatro comunitario

La evolución del teatro popular a finales de los años ochenta llevó a los grupos tradicionales incorporar a sus comunidades aledañas al hecho teatral, ampliando su alcance teórico, artístico y social hasta conformar circuitos culturales y redes socio-teatrales. Este movimiento que en América Latina se denominó teatro de movilización

comunitaria o, simplemente, teatro comunitario se presenta en las calles, plazas y en cualquier lugar importante o no. En su metodología hay elementos de Boal porque funciona como el Teatro-foro, sin la organización que regía a éstos, porque muchos de sus participantes en realidad nunca conocieron las teorías y prácticas de este autor.

No obstante, el teatro comunitario que se ha desarrollado en África por agencias culturales internacionales tiene su base en el conocimiento de Paulo Freire y de Augusto Boal, especialmente en lo referido a lenguaje teatral y en la participación comunitaria dialógica. En América Latina, esto es más visible en Argentina, Colombia y Centro América. En Argentina, luego de las dictaduras que surgieron entre 1971 y 1983, se remodeló el teatro de calle, y el teatro participativo y alternativo, de corte

político. El espacio vacío que dejó el Estado totalitario fue llenado por a ser llenado por las comunidades para lanzar actividades culturales, deportivas, cívicas, como una forma de relacionar a la gente, eliminar factores individualistas heredados y profundizar la democracia. Es decir, tratar ed formar una opinión compleja y objetiva de las cosas que les importaban en su ciudad, que les eran queridas.

En síntesis, el teatro comunitario es una alternativa que han adoptado los miembros de una localidad particular con objetivos teatrales. De aquí que su relación con los postulados e Boal sea controversial, de una parte se utilizan conceptos y técnicas boalinas pero que no persiguen sus objetivos; de otra parte, poseen objetivos teatrales y artísticos muy desarrollados, centrales en su

quehacer, utilizando un lenguaje y perspectiva comunitaria que los ha llevado a crear sus propias metodologías teatrales. Es decir, el aporte de Boal, especialmente el del teatro del Oprimido, no parece ser suficiente para satisfacer sus demandas artísticas y culturales, lo que los ha llevado a construir sus propias metodologías teatrales y a desarrollar una estética particular.

Superbarrio Gómez

En el México contemporáneo surge una de las manifestaciones de la cultura popular más interesantes de fines del siglo XX. Se trata de la figura de *Superbarrio Gómez*, personaje popular, quien enmascarado de rojo y azul, siguiendo las fisonomías asociadas de un Superman con un Chapulín Colorado, efectúa sus actos preformativos en vivo y directo, no sin cierto humor sano y alegre,

desde las comunidades mismas, en un acto que junto al performance que efectúa resuelve graves problemas de las colonias, negociando o mediando con autoridades o grupos antagónicos, con lo cual también se transforma en un héroe popular. Superbarrio surge de la asamblea de barrios de las comunidades mexicanas que luchan por una vivienda, que se ha convertido en un símbolo de lucha del movimiento urbano-popular, y que apareciera luego del terremoto que azotara a Ciudad de México en 1985.

En este sentido Superbarrio utiliza la cultura popular preformativa y a la vez actúa en el campo político, construyendo un imaginario social alternativo compuesto por la cultura popular, lo preformativo y la denominada política de lo posible. En este aspecto, Superbarrio se distingue de otros

personajes populares mexicanos por no utilizar los medios de comunicación, sino el contacto directo con las comunidades lo cual lleva a pensar que, al menos en este caso, las ideas de la modernidad se estarían democratizando y este modelo llevaría a las comunidades a dejar de lado moldes tradicionales o de la antigua burguesía para sentirse modernos. Con este performance el pueblo se siente ya moderno por sus propias actitudes, aunque no tenga recursos económicos. En la dilatada tradición de personajes populares latinoamericanos, Superbarrio tiene la virtud de no pertenecer al campo de la ficción y de ser a la vez un luchador social exitoso, que ha sido considerado por muchos como más importante que el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista, con perfil cívico y no militarista.

En términos más teóricos, estudiosos del fenómeno como Edwin Corbin (2006) sostienen que Superbarrio representaría un tipo de “agenciamiento cultural”, que frente a estructuras institucionales rígidas, exhibe una práctica creativa que logra abrir espacios e intervenir en la vida pública para solucionar sus problemas utilizando su propia cultura original. Es un personaje que actúa e interviene en la vida pública de verdad, “el performance de Superbarrio permita que la gente crea en la posibilidad de justicia” (Ibid.).

En cierta forma representa el nuevo paradigma del teatro, el del teatro post-mimético, en el cual se privilegia el espectáculo, el performance, y en donde no hay actores ni texto, ni tal vez espectadores. Si para los que estudian o se interesan por el teatro es más o menos fácil y hasta cierto

punto lógico, pensar que en el teatro hay vida, ahora también debería resultar igual de fácil y lógico pensar que en la vida también hay teatro, como lo demuestran los reality shows manejados por los medios o los espectáculo callejeros como los que protagoniza Superbarrio en las comunidades, pero en este caso también resolviendo problemas sociales.

CONCLUSIONES

De la señorita, el caballero y el cómico de la Colonia a Superbarrio de fines del siglo XX, el teatro popular ha hecho un avance notable y, si bien entonces intentaba acceder a su público, buscando a sus personajes más representativos como el tercio, el galán o la viuda de la cuadra, ahora es la propia comunidad la que entrega un teatro popular indiscutiblemente propio y multitudinario, profundamente preformativo, desplegando su polisemia, en la cual relatan un personaje popular que es defensor de los pobres, azote de los abusadores y justiciero ante la corrupción, que evita su glorificación como héroe individualista y mesiánico, a la vez que crea simultáneamente

espacios para el mito como en la tradición teatral clásica.

Las opiniones de estudiosos de estos temas como García Canclini (1981), afirman que la cultura global no necesariamente causan la degeneración en el turismo, o en los artesanos porque son interdependientes y que más bien contribuirían a su enriquecimiento y expansión (Ibid., p. 149). Estos casos muestran la complejidad de las relaciones entre lo global-local y lo local-global, especialmente en lo que respecta a sus representaciones simbólicas e implicaciones sociopolíticas y estéticas. Tal vez, el neologismo “glocalización” pueda no permanecer en el tiempo y en los estudios, pero su enfoque subyacente es uno de los más serios por aprehender la complejidad de este fenómeno.

En realidad, lo que hay que comprender es la relación entre lo popular, el comercio y el lucro, factores en plena discusión en el siglo XXI, lo cual no es fácil de asir. En primer lugar, y al nivel más sencillo, todo lo popular analizado se trataría de un recurso cultural que va a ser usado. Y esto ya sienta la diferencia entre el uso y el consumo, especialmente en términos teóricos, lo cual establecería la forma de comprender lo popular.

En este sentido, surgirían dos funciones diferenciadas que bien define John Fiske (1990), la material y la estrictamente cultural. La primera sería para solucionar problemas de sobrevivencia, confort o comodidad; y la segunda, la función cultural, que tendría que ver con los sentidos, significados y valores, como ya se ha ido suscribiendo a lo largo de esta investigación. Aquí estarían los productos,

especialmente los que fungen como materias primas, los cuales pueden ser usados por el consumidor para construir significados para sí mismos, para identidad social o para las relaciones del grupo social. Cualquiera que sea el rasgo que defina lo popular en la actual situación de global/glocal, necesariamente se enfatizará su rol en el circuito de la circulación de bienes aunque tengan diferentes significados.

Y al hablar de significados, debe recordarse que esto se hace sólo a través de la ideología, la cual ubica al poder junto a los dueños de los medios de producción. Esto es lo que explicaría que algunos de estos productos estén más cercanos ó visibles a la ideología del sistema global. Y el consumidor, por el sólo hecho de adoptar o comprar uno de estos productos se ubica en la posición de sujetos dentro

de la ideología, especie de cómplices, que le da su expresión material de vivir al sistema a través del producto adquirido. El problema a resolver reside en que se vive el capitalismo a través de sus productos, y que al vivirlo se valida y se fortalece.

Pero, debe quedar claro que, posiblemente los que producen y distribuyen estos productos tal vez no tengan la intención de promover la ideología global con sus productos, ellos no son propaganditas de ideologías políticas, por lo que debe entenderse que es más bien el sistema económico el que determina la producción masiva o el consumo masivo y así es como se reproduce la ideología. A su vez, esta ideología trabaja para producir la llamada falsa conciencia de su posición en la sociedad, confundiendo el conflicto de intereses y

complicando los intereses comunes con lo popular (Ibid., pp. 11-21).

La ideología trabaja, por tanto, en la esfera de la cultura como el mercado lo hace en la esfera económica. De ahí que la idea que invita a reducir o limitar el consumismo sea un tímido gesto en una sociedad de alto consumo, aunque su trabajo más importante lo haga en la esfera cultural, al darle sentido a esta actitud. El cambio sólo podría venir desde abajo, desde donde se puedan sentir las diferencias sociales, y no en la subordinación de intereses. Por eso, se podría decir, que la cultura popular -y por ende, su teatro- es parte integrante de las relaciones de poder, ubicándose entre las fuerzas de dominación y las de subordinación, entre poder y resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baycroff, B. "Entrevista con Santiago García". *Latin American Theatre Review* 15/2 (1982):79.
- Baggy, Beth. "El teatro campesino. Entrevista con Luis Valdéz" *Conjunto* N°8 (1968):17-25.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Vol.1. México: Ed. Nueva Imagen, 1980.
- _____. *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1974.
- _____. *Categorías del Teatro Popular*. Buenos Aires: Ed. CEPE, 1972. También en: *Conjunto* No.14 (1972):14-33; Venezuela: Universidad del Zulia. Dirección de Cultura, 1975; Néstor García Canclini, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977. pp.211- 15; G. Luzuriaga, ed, *Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA, 1978.pp. 24-41; y del mismo Boal, *Teatro del Oprimido Buenos Aires*: Ed. Corregidor, 1974, pp.15-55.
- _____. "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda". *Latin AMER(ican Theatre Review* 3/2(1970):45-53.
- _____. y Martínez C., Celso."El Teatro Brasileiro de Hoy" *Conjunto* No.9 (1968):59.
- Bradby, D. and McCormick, J. *People's Theatre*. London: Croom Helm, 1978.
- Brecht, Bertold. *Escritos Sobre Teatro*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1970.
- Brick, B. J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)". *Latin American Theatre Review* 16/2 (1983):73-80.
- Buenaventura, Enrique."Texto verbal y texto no verbal", en: Pérez Coterillo, M. (ed). *Escenarios de dos mundos*. 1988, pp. 42-54.
- "La Dramaturgia en el Nuevo Teatro". *Conjunto* No.59 (1984):32-37.

- _____ "Ensayo de Dramaturgia Colectiva" *Conjunto* No.43 (1980):18-26. (b)
- _____ "El Nuevo Teatro Colombiano", en: Sonia Gutiérrez, ed, *Teatro Popular*, pp. 226-227.
- _____ et al. "La Creación Colectiva como Vía del Teatro Popular". *IV Sesión del Teatro de las Naciones*, Coloquio No.3. Caracas, 1978, pp.56-66.
- "Ensayo sobre dramaturgia colectiva". *Conjunto* No.43 (1980):18-25.
- "Texto verbal y texto no verbal", en: Pérez C. M. (ed.). *Escenario*, pp.42-54.
- Chesney, Luis. *Balance de la creación Colectiva en América Latina*. Cuaderno de Investigación Teatral N° 34. Caracas: CELCIT, 1990.
- Copferman, E. *Teatros y Política*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1969.
- Corbin, Edwin. "Habitar la eficacia de la justicia a través de una intervención de la asamblea de barrios y Superbarrio", en: Hill Lane y Fernando Rosenberg (eds), *Performance en/y la ley, e-misférica*. New Cork, Inst. Hemisférico de Peformance y Política, 2006.
- Cowan, Suzanne. "Theatre, Politics, and Social Change in Italy since the Second World War". *Theatre Quarterly*, Vol. VII, No. 27(1977):25-37.
- Castri, Massimo. *Por un Teatro Político. Piscator, Brecht y Artaud*. Madrid: Akal Ed., 1978.
- Dauster, F. *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. 2a. Edición. México: Ed. de Andrea, 1973.
- _____ "Drama", en: Donald E. J. Stewart, ed. *Handbook of Latin American Studies (HLAS)*, Gainesville, Fla: Univ. of Florida Press, 1976. A partir de 1971(No.32) comienza a reseñar autores del teatro popular. En 1972, asume su dirección F. Dauster, y en 1980, G. Woodyard.
- _____ "An Overview of Spanish American Theatre". *Hispania* L, No.4 (1967): 996-1000.
- _____ *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. México: Ed. de Andrea, 1966.
- Davis, R. G. "El Teatro de Guerrilla", en: E.Copferman et al. *Teatros y Política*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1969. pp. 160-167.

- "Documento sobre Teatro Popular". V *Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Mundial de Teatro. Manizales, Colombia, Mimeog.* 1973.
- Dorr, Nicolas. "Una Casa en Lota Alto". *Conjunto* No.17 (1973):104-105.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Escudero, M. *El asesinato de x*, en: *Casa, Teatro latinoamericano de Agitación, Cuba: Casa*, 1972.
- et al. "Debate sobre el teatro de creación colectiva" en: Garzón C., F. *Recopilación*, p.46.
- Espinoza D., Carlos. "Entrevista con Manuel Galich. Creación Colectiva: Un Teatro Necesario y Urgente", en: F. Garzón C., ed. *Recopilación*, 1978. pp. 25-42.
- _____ "Entreactos: Veinte Años del TEC". *Conjunto* No.30 (1976):106.
- _____ "Entrevista con Cesar Rengifo". *Conjunto* No.26 (1975):69-82.
- Fraenkel, B. "Sobre el Teatro Político", en: E. Copferman et al. *Teatros y Política*.1969. pp. 180-188.
- Galich, Manuel. "El Séptimo Aniversario del CLETA". *Conjunto* No.43 (1980):55-57.
- García Canclini, Néstor. *Las Culturas populares en el Capitalismo*. México: Ed. Nueva Imagen, 1982.
- _____ *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Ed. Grijalbo, 1977.
- _____ "Para una Teoría de la Socialización del Arte Latinoamericano". *CASA* No.89 (1975):100-120.
- Garzón Céspedes. F. *Recopilación de textos sobre el teatro de creación colectiva, Cuba: Casa*, 1978.
- González D., F. "Chiche en el día de todos los santos". *Revista Nueva Sociedad* No.100 (1989):168-73.
- Grupo Yuyachkani (1983), *Allpa Rayku. Una experiencia de teatro popular*. Perú. Ed. CIED.
- Gutiérrez, Sonia, ed. *Teatro Popular y Cambio Social en América Latina*. Costa Rica: Educa, Editorial Univ. Centro Americana, 1979.
- Huerta, Jorge A. "Chicano Agit-Prop: The Early Actos of El Teatro Campesino". *Latin American Theatre Review* 10/2(1977):45-58.

- Luzuriaga, Gerardo. ed. *Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA, Latin American Studies, 1978.
- Magaña-Esquivel, Antonio. *Teatro Mexicano*. México: Aguilar, 1977.
- Leal, Rine. "Un teatro que ayude a transformar la realidad", en: Garzón Céspedes F., 1978. *Recopilación*, pp.127-129.
- Monleón, J. *América Latina: teatro y revolución*, Caracas: Ateneo, 1978, pp.20-22.
- _____. "Manizales. Documento del Teatro Latinoamericano". *RPA* No. 138 (1971):8-17.
- Oleszkiewics, Malgorzata (1995). *Teatro popular peruano: del Precolombino al Siglo XX*. Polonia- Centro e Estudios Latinoamericano (CESLA).
- Perú: *Documentos Fundamentales del Proceso Revolucionario*. Buenos Aires: Ed. Ciencia Nueva, Colec. América Nueva, 1973.
- Podestá, Bruno. "El Teatro Nacional Popular del Perú: Entrevista con Alonso Alegría", en: G. Luzuriaga, ed, *Popular Theatre*, 1978.pp. 312-324.
- Piga, Domingo. "El Teatro Popular: Consideraciones Históricas e ideológicas", en: G. Luzuriaga, ed, *Popular Theatre*, pp.3-23.
- Sastre, Alfonso. *Drama y Sociedad*. Madrid: Taurus ed. 1956.
- Shank, and Shank, A. E. "A Return to Aztec and Mayan Roots". *The Drama Review* 18- 4 (1974):56-79.
- Shank, T. "Collective creation". *The Drama Review* 16-2(T-54) (Jun.1972):3-31.
- Soria, Mario. *Tres Momentos en la Historia del Teatro Boliviano*. Cuadernos de investigación Teatral No. 6. Caracas: CELCIT, 1979.
- _____. "El Teatro Nacional Popular de Bolivia". *Conjunto* No.2 (1969):15- 18.
- Teatro Experimental de Cali."Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del TEC", en: F. Garzón C, ed. *Recopilación*, 1978. pp. 313-370.
- Vázquez Pérez, E. "La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural". *Conjunto* No.18 (1973):17-18.
- "El teatro de creación colectiva en América Latina" en: Garzón C. F. *Recopilación*, p.145.

Vásquez Sánchez, A. *Filosofía de la praxis*, cit. por Gilberto Martínez, *Hacia una auténtica creación colectiva*, en: Garzón C., F. *Recopilación*, pp.184-5.

Villagómez, A. "Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina", en: Garzón C., F. *Recopilación*, pp: 120-121.

LCL/Jun 2013.