

**25**



**EL TEATRO POPULAR  
EN AMERICA LATINA**

**LUIS CHESNEY LAWRENCE**

**CENTRO  
LATINOAMERICANO  
DE CREACION  
E INVESTIGACION  
TEATRAL**

Caracas, Venezuela, Noviembre/Diciembre 1987.-

**No. 25**

---

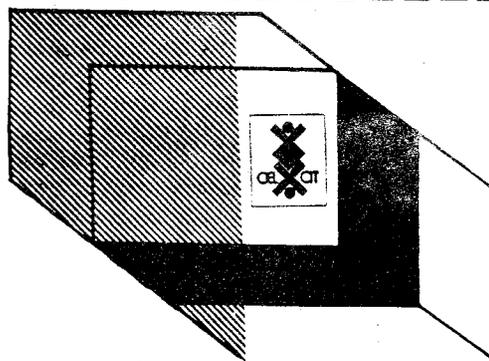
# **cuadernos de investigación teatral**

---

"EL TEATRO POPULAR EN AMERICA LATINA"

TEXTOS DE:

Dr. Luis Chesney Lawrence



---

EDICIONES DEL DEPARTAMENTO DE  
PUBLICACIONES E INFORMACION.

AREA DE INFORMACION Y PUBLICACIONES

ORLANDO RODRIGUEZ B.

CELCIT  
Director General: LUIS MOLINA

---

EL TEATRO POPULAR EN AMERICA LATINA.

HACIA UNA APROXIMACION A SU CONCEPTO.-

Dr. Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCION

La exitosa aparición de un vigoroso teatro popular a partir de los años cincuenta en América Latina, ha producido una serie de artículos en las más variadas revistas que hacen difícil la tarea de producir un recuento sintético de su desarrollo y más aún de caracterizarlo. Por ello, este ensayo intenta realizar un sucinto análisis de sus principios con el ánimo de contribuir más a la formulación de su teoría, que de constatar nuevos hechos. En realidad, existe una considerable discrepancia sobre su definición, o tal vez dicho en forma más clara, existe una gran variedad de opiniones, aunque no todas contrapuestas. Por esto, lo que sigue será una aproximación tentativa a su concepción general, que en el futuro podrá irse corroborando o modificando a la luz de nuevas experiencias.

En este sentido, se pueden distinguir tres aproximaciones a la caracterización de este teatro. La primera, influida fundamentalmente por los conceptos utilizados en Europa para el teatro popular y que han sido trasladados hacia América Latina, en forma por demás esquemática. La segunda, que se produce en Latinoamérica en los años cincuenta, y viene dada por la activa presencia de grupos, autores y festivales de teatro popular, los cuales han entendido que el trabajo escénico junto al pueblo implicaba algo más que la presentación de melodramas y otras piezas de corte romántico que llegaban al continente con el fin de producir educación o entregar cultura. La tercera aproximación es la propuesta de A. Boal, intento de relacionar la experiencia con el análisis artístico y los elementos ideológicos que recoge de las influencias recibidas de Piscator y Brecht, llevadas a una escala continental.

La base de discusión para producir una aproximación hacia el concepto de un teatro popular en América Latina, última parte del ensayo, se efectuará con arreglo a esta clasificación mencionada, porque es la que presenta una visión más ajustada a la realidad continental durante los últimos treinta años, pero como se argumentará más adelante, ella requiere de una reformulación para ser una caracterización sustantiva de las manifestaciones del teatro popular latinoamericano.

## EL TEATRO POPULAR CON INFLUENCIA EUROPEA

La primera aproximación establecida es la de un teatro con influencia del movimiento europeo, especialmente del teatro popular francés. El estudio breve de su desarrollo histórico permitirá concluir sus principales fuentes de influencia.

Tal como explica D. Piga, el término mismo "teatro popular" no es de larga data y su origen parece encontrarse en el teatro francés de fines del siglo pasado. En esa época, autores como Romain Rolland, Eugene Pottecher y Fermin Gemier, comenzaron a utilizarlo en su connotación sociopolítica actual. No obstante sus inicios se remontan a la época de la Revolución francesa. Con el surgimiento del proletariado en las esferas culturales, la burguesía progresista abre las puertas del patrimonio artístico nacional que hasta ese entonces era de uso exclusivo de las clases privilegiadas. Esto es lo que se denominará la democratización del teatro. Concepto éste que acompaña al del teatro popular.

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 D. Piga, "a las obras se les exigía un contenido de elevación ética y exaltación de los grandes valores de la humanidad". (1) De esta forma se trataba de atraer a la escena al naciente proletariado francés.

Estos principios fundamentaron la creación de importantes teatros europeos como el Théâtre National Populaire de París, el de Lyon, el de Villeur Banne de Saint Etienne, el de Strasbourg, el Théâtre du Peuple du Jura 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 da este esquema de un teatro difusor que se define "para" el pueblo y que ha adoptado el mismo nombre de Teatro Nacional Popular (TNP), o simplemente Teatro Popular, como ha sido el caso de Colombia, Perú, Argentina, Chile, México, Ecuador, Brasil y Venezuela, algunos de los cuales se revisarán con mayor detalle 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, entendido en su más amplia acepción, sin reconocimiento de clases, y como reafirma M. Castri, "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..." (2) Estos rasgos los ejemplariza al Théâtre National Populaire (TNP), el Festival de Avignon y la práctica teatral de casi todos sus precursores, desde Rolland en su Teatro del Pueblo, Gemier, colaborador de Antoine, fundador del Teatro Ambulante, hasta Vilar que le da una estructuración definitiva al TNP, en 1951.

Con Vilar, el teatro popular afina aún más su concepto, al tratar de producir la identificación del pueblo en el teatro, acercando la platea con el escenario, así como estableciendo su moderno concepto como "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 hace necesario en un teatro cuyo objetivo se generaliza a través de la idea de una identificación cívica y nacional. (3).

En resumen, el concepto de teatro popular 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 desarrolló en salas pequeñas, hacia audiencias amplias, con un repertorio de dramas revolucionarios, de melodramas y de fiestas públicas; acentuando un sentimiento nacional. Con el romanticismo, adquiere un carácter nacional, y aparece en escena el héroe que concentra la atención del espectador. Este desarrollo es el que llevará a convertirlo en una necesidad social. En general, se trata de dar un teatro de arte al pueblo, en forma genuina, sin connotación social o política expresa. Pero indudablemente, esta forma de teatro se transforma en una expresión difusa y paternalista de la cultura por parte de los gobiernos, que antepone un concepto romántico de pueblo y que se presentará con un carácter ecuménico y exaltante del espectáculo. (4) Estos rasgos se han trasladado al teatro de América Latina, colocando su acento en los aspectos democráticos, en las reformas sociales y en algunos planteamientos estéticos.

Pero esta acción directa del gobierno sobre la escena creó el problema de la intervención teatro-estado, que durante los años sesenta hará crisis. Los sucesos de 1968 en Francia, implicaron en el teatro que fueran removidos de sus funciones importantes directores y que los fondos fueran limitados, única y exclusivamente porque esas instituciones se habían ido transformando en expresiones de una cultura alternativa, comprometida y de inspiración marxista. De esta forma los conceptos de una escena francesa democrática y descentralizada, culminaban con una intervención explícitamente política, demostrando cómo los gobiernos intentan todo tipo de control dentro de un esquema de teatro subsidiado. (5)

En América Latina se recibe toda esta influencia con retardo. No será sino hasta los años cincuenta 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 han sido los mismos. El concepto de un teatro popular como instrumento de educación ha concitado gran atención en investigadores como G. Luzuriaga y otros, 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 como epílogo el fracaso. Otras iniciativas de los teatros independientes y de los teatros universitarios han tenido mejor suerte, como se verá a continuación.

Desde esta perspectiva son importantes los ejemplos del TNP de Bolivia, Perú y México, así como las experiencias de un teatro oficial dedicado a los sectores marginados y de los trabajadores como ha acontecido en Venezuela y el análisis de los grupos universitarios chilenos.

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, surge 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. Ello lo conducirá a un acercamiento al hecho social. Más, 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. (6)

El caso de Perú, siendo más reciente, 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 estas materias y bajo la responsabilidad de José M. Oviedo, en agosto de 1971 se tomaron las primeras medidas que culminarían con la formación del Teatro Nacional Popular del Perú. Como el mismo Oviedo lo señalara, este teatro se inscribía dentro de una línea estética "de alto rigor artístico, mas de ninguna manera será un teatro de elite." El 30 de octubre del mismo año, el TNP peruano daba su primera presentación en público con la obra de A. Miller La Muerte de un Viajante.

Sus objetivos han sido los de satisfacer la necesidad de un teatro de alta calidad al alcance de todos. Para ello se 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, del estado, tal como ocurría con la orquesta sinfónica y la danza. El hecho de ser popular aparece entonces asociado a lo nacional y a los cambios que en ese momento ocurrían en el país, como lo reafirmara A. 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. (7)

En este teatro se conjugaron los conceptos de lo nacional y lo popular dentro de un contexto histórico muy especial. El camino del teatro peruano ha estado pleno de obstáculos y problemas, por ello el TNP se proponía buscar una senda por la cual transitar en forma exitosa. La ocasión creada con los cambios políticos de 1968, otorgaron esta nueva expectativa que la gente de teatro peruana apoyó 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 era una escena que respaldaba al gobierno, aunque no se convirtieron ni en un teatro panfletario del gobierno, ni tampoco en uno del tipo 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". (8)

En realidad, no es fácil definir aquel proceso político que ocurrió en Perú. Autodefinido como "revolucionario, antimperialista, no capitalista, no comunista, participacionista, socialista, humanista y libertario", (9) sus medidas en el campo cultural fueron audaces, aunque pecaron de ser superficiales y realizadas en forma paternalista. A partir de 1974, el panorama pareció clarificarse cuando se define un modo de producción social del estado, que si bien no pretendía cambiar la estructura básica capitalista, al menos se proponía efectuar profundas reformas haciendo más justas y equitativas las relaciones sociales. A finales de 1977, muere el General Juan Velasco Alvarado y el proceso cambiará fundamentalmente. El encabezó la tentativa de cambios de mayor alcance en la historia peruana. Mas, el proceso que se generó, producto de su propia indefinición, había tenido una vida aún más fugaz.

Para los años setenta existían en México tres tipos de teatro; uno comercial, otro experimental concentrado en una búsqueda formal novedosa y el teatro popular oficial que se ofrece a través de diferentes instituciones del estado, entre los cuales destaca el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), por medio de su Departamento de Teatro.

Esta multifacética corriente de teatro popular oficial, responde a la última etapa del proceso revolucionario mexicano, cual es la de ser un período de afirmación orgullosa de una clase dominante que cree encarar el destino nacional y que defiende como propios la estabilidad y desarrollo del sistema capitalista impuesto, lo cual implica la subordinación de las masas a una intrincada burocracia estatal que ella domina y que ha quedado muy patente en las obras de R. Usigli.

Este teatro popular, por tanto, presenta obras clásicas preferentemente, calificadas como obras cultas y garantiza su audiencia con una generosa repartición de entradas gratuitas. Público éste esporádico, que asiste a llenarse de cultura, pero que quizás nunca más vuelva a retornar a una sala.

En 1972, el Premio Nacional de Letras recayó en la persona del dramaturgo Rodolfo Usigli, con lo cual el estado dio 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, son una muestra de la preocupación oficial por el arte escénico y por la toma de conciencia nacional. Al inaugurar 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 dramaturgos y de intérpretes, 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 auna su enorme tradición arqueológica y su integración política y económica para preparar un porvenir mejor. (10)

Las primeras obras presentadas por el TNP mexicano fueron Detrás de Esa Puerta de Federico S. Inclán, Malditos de Wilberto Cantón, ambos mexicanos, Un sombrero lleno de lluvia de Michael V. Gazzo, Los de Abajo adaptación de la obra de Mariano Azuela, Los Cómplices de Antonio Mousell y Paraje de la Luna Rota de Luz María Servín.

La acción oficial en materia teatral también se ha hecho extensiva a otros sectores, como ocurre con los trabajadores y los marginados, cuyos ejemplos pueden observarse en las acciones que han efectuado gobiernos como el de Venezuela con el teatro de los Barrios, en los cuales se refleja una vez más con claridad la función ideológica que ella reviste.

El teatro de los Barrios en Venezuela, se inicia como un ambicioso proyecto a fines de 1970. Tras una iniciativa particular, basada en experiencias anteriores, Carlos M. Suárez Radillo, logró la concurrencia de cinco instituciones oficiales venezolanas que respaldaron su iniciativa. En agosto de 1970 se firmó el convenio entre estas instituciones que posibilitó su realización. Este proyecto calzaba perfectamente dentro de las políticas de promoción popular que en ese entonces desarrollaba el gobierno de inspiración socialcristiana venezolano. El Teatro de los Barrios, que así se llamó, se iniciaba como un plan piloto de comunidades populares, aspirando a convertirse, como lo afirmara su iniciador, en el "eje de un amplio movimiento de culturización". La filosofía que lo inspiraba contaba con una amplia recepción a la cultura, en general, y al teatro en particular. Es decir, la cultura se transformaba en un medio para el acercamiento a las capas marginadas la que luego se transformaría en conciencia colectiva de sus problemas y conducta positiva para sus soluciones. El teatro cumplía una vez más su paradigma, convirtiéndose ahora en un instrumento de penetración cultural a las comunidades, llevando consigo un mensaje ejemplarizador para el hombre, tal y como lo remarcaba su autor intelectual:

Concebimos el teatro como un valioso instrumento de acción y capacitación social de los sectores marginados y como vehículo de mensajes y escenarios ejemplarizantes de los valores básicos del hombre y de la sociedad, independientemente - o además - de su importancia como hecho artístico.(11)

El trabajo realizado en doce "barrios" marginales, consideró un repertorio formado por obras clásicas (Cervantes, Molière, Shakespeare); obras de grandes autores universales (Pirandello, Casona, Gogol, Buero, Vallejo y O'Neill); obras de autores iberoamericanos (Zavala, Dragún, Martínez Queirolo, Roepke, Carballido, Cuzzani y Corral); obras de autores venezolanos (Rengifo, Michelena, Barceló, Guinand y Peraza), además de obras infantiles, títeres y lectura de poemas. A los doce meses de realizarse el proyecto se contaba con significativos éxitos como eran la formación de once grupos de teatro, producción de doce obras y sobre todo, mantener unidas las instituciones oficiales en torno a un proyecto de cultura popular. Desgraciadamente los últimos meses previstos mostraron la realidad que subyace en este tipo de proyectos: indiferencia oficial, incumplimiento económico de las instituciones, discontinuidad administrativa, alteración del programa y escepticismo para su futuro.

Como era posible de preveer, al ir abriéndose los medios de expresión y comunicación popular, el teatro comenzó a mostrar su función liberadora, junto a los marginados. El teatro de los barrios se transformó en un canal de expresión libre, vital, crítica y renovadora, lo cual lastimó intereses políticos de las instituciones patrocinantes. Este es el origen real de las presiones y limitaciones a su realización, las cuales llegaron al extremo en que sus iniciadores mismos se sintieron obligados a abandonarlo, renunciando al proyecto. La amarga conclusión de su promotor, explicando su fracaso, indudablemente llama a la reflexión sobre experiencias con esta orientación:

A lo sumo ha fracasado un sistema que, aunque teóricamente preconiza la participación sometiéndola a cauces predeterminados e imponiéndole al pueblo valores, predeterminados también, que no tienen por qué ser necesariamente los suyos. (12)

Uno de los movimientos teatrales, que a diferencia de los casos revisados ha dejado una estela de optimismo por su destacada evolución, lo constituyen los grupos universitarios chilenos. En 1941 aparecen estos grupos, cuya principal característica ha sido que la mayor parte de su gente proviene de las aulas universitarias, lo que les distinguió con un cierto nivel de calidad y profesionalidad específicos, nada desdeñables.

Esos años, confirma O. Rodríguez B., correspondían a la verdadera aparición del teatro moderno chileno, el cual sería a su vez, consecuencia de las políticas culturales adoptadas por el Frente Popular desde mediados de la década del treinta:

Este movimiento se planteó la transformación del proceso cultural, siempre desde una perspectiva ideológica clasista, pero tendiendo a que la cultura y por tanto el teatro, dejara de ser expresión de una elite y adquiriera una orientación masiva. (13)

De esta situación surgirán el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) y posteriormente, el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC).

El que más atención ha recibido es el grupo de la Universidad de Chile, que inicia sus presentaciones para un público universitario, con obras como La Guardia Cuidadosa de Cervantes y Ligazón de Ramón del Valle Inclán. En 1942, durante una gira de Louis Jouvet por el país, el movimiento se convierte en profesional, mientras va formando un público más amplio compuesto especialmente por trabajadores. En 1945, luego del éxito que obtienen con Nuestro Pueblo de T. Wilder, la autoridad universitaria le otorga una subvención permanente y crea la Escuela de Arte Dramático que contribuirá a la formación de los futuros actores y técnicos de la escena. En la década del cincuenta el grupo consolida su público y ya ha contribuido a la formación de otros tantos grupos aficionados y profesionales.

Más, durante la época de la reforma universitaria, en 1963, el conjunto realiza una reflexión sobre su camino recorrido y sobre las funciones que como institución le corresponde en una sociedad que comienza a transformarse y a entrar en crisis con las ideologías tradicionales. Durante los años de influencia cultural del Frente Popular se realizó una difusión la cual naturalmente favoreció sólo a la burguesía chilena, lo que en el teatro se manifestaba al decir que esto era una clara línea extensionista, "un programa o repertorio para el Teatro Antonio Varas, para la burguesía culta y privilegiada, y un apéndice llamado extensión" (14).

De aquí en adelante, el teatro como parte de la universidad reformada se dedicaría a la producción de obras comprometidas, un teatro de expresión "ideológicamente consecuente con los principios de esa Universidad antimperialista y antiburguesa". El ahora Departamento del Teatro de la Universidad de Chile, se democratiza y se renueva. Entre las líneas propuestas para desarrollar resaltan las de iniciar una búsqueda de teatro latinoamericano y la conformación de un "auténtico teatro nacional y popular". (15)

Con el triunfo de Salvador Allende y el inicio de un gobierno de transición al socialismo, se abrieron amplias posibilidades de realizar una cultura popular, a la vez que se trató de evitar las experiencias del Frente Popular, que como ya se ha visto, producto de su propia orienta-

ción escénica que se estaba produciendo.

En 1973, un golpe militar irrumpe la orgullosa tradición democrática chilena. Su acción antipopular no tiene precedentes en su historia ni en América Latina. La actividad teatral, en general, sufre un serio revés. La Universidad es intervenida y su rectoría la asume un uniformado denominado "rector-delegado", que nombra la dictadura. Se inicia una real "contrarreforma" universitaria. El teatro universitario será primero allanado por fuerzas militares en búsqueda de extremistas, luego cerrado por seis meses, detenidos muchos de sus integrantes, otros despedidos de su trabajo, se le cambia el nombre, ahora será llamado Teatro Nacional. Desarticulado en su estructura, finalmente su sala es sometida a subasta. En 1976, vuelve a cambiar denominación, esta vez será el Teatro Nacional Chileno, subrayando su orientación nacionalista, representante de la nación chilena, subvencionado por el gobierno militar y programado por un equipo de producción oficial.

El teatro universitario chileno nació y se desarrolló en el ambiente democrático que gozaba el país, período durante el cual encaminó sus mejores esfuerzos al tratar de dirigirse a amplias capas de la población. La libertad y el clima social predominantes así lo permitían, pero nada de eso existió a partir de septiembre de 1973 y el proyecto ha debido archivarse durante un largo período.

Resumiendo todo lo dicho, el examen de esta orientación popular en Latinoamérica, si bien se ajusta a un patrón de influencia europea, especialmente francés, con las naturales diferencias, no ha significado un desarrollo efectivo de una escena popular. De hecho, el objetivo de cada uno de ellos se ha tornado bien en un revés administrativo, una frustración estética o un cambio de orientación hacia un teatro con mayor compromiso ideológico, escapando de las líneas centrales que las instituciones nacionales han ido estableciendo. El proceso cultural latinoamericano es de tal complejidad que modelos como los del TNP fallan al encontrarse con las peculiaridades de sus propios procesos.

Con los actuales conocimientos de la evolución del teatro popular en Latinoamérica, no es posible proyectarlo como un patrón de desarrollo ni considerarlo como un modelo para la concepción de un teatro popular continental.

### EL TEATRO POPULAR CON ENFASIS EN LO POLITICO

La segunda aproximación que caracteriza el desarrollo del teatro popular en América Latina, está estrechamente relacionada con su concepción como teatro de compromiso político. Ello es parte de la observación que autores y grupos se han hecho respecto de los problemas de sus respectivas sociedades.

Su dependencia del hecho teatral europeo, aunque fehaciente e implícita, no es tan marcada como en la categoría precedente. Además, el desarrollo de ciertos movimientos latinoamericanos han logrado, a su vez, influenciar a grupos europeos y de los Estados Unidos, como los grupos chicanos y el TEC de Colombia.

Este teatro se apoya en América Latina en el concepto ideológico del pueblo, desdeña la extensión cultural panorámica y se plantea en la escena - como en la vida social - ser un arte de intervención en la realidad y de servir como un instrumento de transformación social.

Al concepto de teatro "para" el pueblo, opone el de teatro "del" pueblo. Frente a la cultura tradicional, se presenta como una forma alternativa. Conceptos importantes estos que deberán examinarse más adelante al intentarse una proposición conceptual sobre el teatro popular latinoamericano. El teatro político que ha incidido en la escena latinoamericana deriva de las experiencias que vienen del teatro revolucionario ruso - el que a su vez emplearía muchas de las formas populares y políticas del siglo XIX - el cual bajo la forma de trabajos experimentales buscó nuevas orientaciones a una escena popular. Durante los años veinte y treinta, Europa contempló una proliferación de grupos que intentaron un teatro político. En la Alemania de Weimar se inician las experiencias de E. Piscator. El Partido Socialista alemán, propició espectáculos masivos, profesionales, mientras que el Partido Comunista favorecía los grupos de agit-prop y un teatro escrito y producido por los trabajadores. (16) E. Piscator, desde su Teatro Proletario, en Berlín (1920), e inclinado por un teatro revolucionario, percibía el peligro que los grandes espectáculos podrían ocasionarle a un proyecto radical y prefirió el estilo documental. Estos permitían absorber los avances tecnológicos de una escena moderna y serían los más apropiados, en forma y contenido, para entregar un mensaje revolucionario.

Uno de los colaboradores de Piscator que siguió sus pasos, profundizándolos, fue Bertolt 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 la década de los cincuenta en Latinoamérica, su proposición del Teatro Epico, 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 el auditorio a través de un proceso reflexivo y su preocupación para que de 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 y que será ampliamente aceptado en Latinoamérica, en donde grupos del nivel del TEC colombiano han producido obras como Soldados, en la cual se continúa la reelaboración de gran parte de estos elementos. Estos sentarán las bases para el desarrollo de un vasto movimiento de teatro popular en Latinoamérica.

Los escritos teóricos de Brecht, así como sus obras, han sido estudiados por la gente del teatro popular en América Latina e incorporado a sus propios trabajos teatrales, como también en su aspecto de praxis política. El movimiento teatral Latinoamericano contemporáneo se ha desarrollado ligado a ideologías claramente revolucionarias, y aparentemente, con escasa o nula ingerencia de los partidos políticos, lo que lo diferencia de la mayoría 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 que adquiere el teatro popular, sería necesario indicar que el mismo aflora en aquellas ocasiones en que el desarrollo histórico produce roce de intereses entre

la burguesía y las clases populares, el que puede adquirir una dirección tangencial 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 del pueblo las que levanten su proyecto escénico.

La evolución del teatro popular en las tres últimas décadas, además, muestra aún una apreciable influencia de los postulados brechtianos, ayudizados ahora por un rechazo al mensaje que controlan los medios de comunicación de masas y por el interés del mismo pueblo en establecer sus propias estructuras teatrales.

En este sentido, la búsqueda de la incorporación plena del nombre a su historia colectiva es un hecho netamente brechtiano, expresado en los años treinta en ocasión de definir un teatro popular cuyos principios aún parecen vigentes:

- Ser comprensible para 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 al poder de las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder.(17)

En Latinoamérica el teatro político como categoría de la escena popular es amplia y comprende una gran cantidad de autores, grupos y movimientos teatrales. A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, esta orientación comienza a ser masiva y ya en los años sesenta será predominante de la escena popular. Su relación con la práctica de un teatro popular se hará muy evidente en la década del setenta, a partir de lo cual se transforma en una de sus características más resaltantes. No obstante la cantidad de grupos que realizan teatro político, no se ha conocido aún un intento de 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. El caso del teatro cubano se considera como particular dentro de este concepto por cuanto responde a líneas estéticas muy claras y a una situación social absolutamente diferente al resto de los países de América Latina.

Las formulaciones de autores incluyen a figuras de larga tradición en el teatro sociopolítico, como César Rengifo de Venezuela, para quien 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." (18) Igualmente ilustrativo resulta el caso del dramaturgo Norman Brisky, director del grupo 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 "politicodramas", buscaban "promover una toma de conciencia política, que desemboquen en la acción", colocando al teatro al mismo nivel que la política, confundiéndose ambas en un mismo hecho, "se trata de que los trabajadores tomen el poder. El teatro entonces contribuye a esclarecer problemas, tomar posiciones y definir caminos de lucha." (19)

En este sentido, el teatro popular se relacionó estrechamente con el momento político coyuntural, y por ello su labor fue efímera. El grupo Octubre tuvo que terminar sus presentaciones y Brisky se vio obligado a salir al exilio, amenazado por los escuadrones del grupo derechista Triple A.

Otros autores como Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali (TEC), opinan que el teatro popular conlleva una fuerte dosis de politización que es lo que le permitiría iniciar una subversión artística al sistema o a la conciencia y conducta de sus víctimas. Por ello, el teatro popular no se define según una determinada audiencia o temas específicos, tiene como única posibilidad "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". (20) Estos factores son importantes en una escena popular, necesarios, pero no suficientes para una completa formulación de la misma, como se verá más adelante.

Para Nicolás Dorr, jurado del Premio Casa de las Américas en 1973, una obra popular quedaría definida casi 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 N. Dorr, la unión de los sectores más humildes y su toma de conciencia de los problemas nacionales, producirán una reacción de rebeldía, mezcla de manifestación, de panfleto y de un teatro al que los obreros "con su utilización política" enriquecerán para convertirlo en un gran drama de agitación. (21)

Finalmente, uno de los escasos investigadores del teatro popular latinoamericano, D. Piga, expresa que éste es una combinación de entretenimiento y transformación social, es decir, un teatro vital, el cual no sólo se limita 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. (22)

Igualmente, resultará interesante reseñar la experiencia del grupo Centro de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), que surge en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1973, sus miembros ocupan el Foro Isabelino como una forma de protesta hacia la orientación teatral nacional imperante. Producto de esa confrontación surge CLETA. La crítica al sistema está orientada a descalificar la censura, producir la 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 será 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 confluirán en encuentros y festivales.

Fue justamente CLETA y la organización chicana Teatro Nacional de Aztlan (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 tenía 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 estaban 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.

Quizás sea éste el ejemplo más claro y contundente de los presentados 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 y de Peter Brook en Londres, quien en 1973 realizó trabajos conjuntos con estos grupos, o bien como el conjunto alemán Teatro Socialista de la Calle, que reconoce seguir también un modelo similar al del Teatro Campesino. (23)

En 1979, el CLETA realiza su primer congreso. Allí se definiría su forma de trabajo en pro del rescate de los valores culturales nacionales:

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. (24)

Los festivales internacionales de teatro también han tenido importancia en la caracterización del teatro popular. El más importante, sin dudas, lo constituye el de Manizales (Colombia), el que aún siendo organizado con la intención de mostrar lo mejor de un teatro tradicional se fue transformando en el escenario relevante de la escena popular de América Latina, especialmente el de 1973, en el cual se hizo una intensa discusión dedicada a analizar el concepto de teatro popular.

La base de esta formulación reside 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 contra el imperialismo. Desde esta perspectiva, el análisis de la realidad será efectuado siguiendo lineamientos marxistas. De esta forma, se propone como definición una en la cual el teatro popular será "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 (25) El teatro popular necesitará de un lenguaje adecuado a estos principios, líneas de trabajo funcionales (ambulante, colectivo y abierto) y adoptará el método de creación colectiva como preferente, sin desdeñar el texto escrito que sea útil a sus objetivos.

Tal es, en forma general, esta segunda aproximación al teatro popular en América Latina. Con mayor o menor variaciones, la escena popular se mueve dentro de una concepción latinoamericanista, unitaria, combativa, absorbiendo gran cantidad de principios brechtianos, especialmente en aquello de llevar entretención al pueblo y compartir con los sectores marginales una experiencia teatral. Además, se manifiesta políticamente

claro y explícito, aún cuando su relación con partidos políticos es débil y la mayor parte de las veces se produce en forma indirecta. Mas, en todos los casos, su respuesta será esencialmente teatral, dentro de marcos estéticos comprometidos con la transformación de la sociedad. En eso estriba su politización, en eso su actitud radical y en eso su búsqueda revolucionaria.

### LAS CATEGORIAS DEL TEATRO POPULAR DE AUGUSTO BOAL

La tercera aproximación se refiere a la elaborada por el dramaturgo brasilero Augusto Boal. En realidad, éste es el único intento conocido durante los últimos diez años por producir un recuento conceptual e interpretativo general del teatro popular en América Latina.

Efectuado sobre su propia experiencia teatral, preferentemente en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, el mismo da cuenta de una generalización para América Latina. Además, tal vez lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurre desde la década de los años cincuenta, en su vertiente popular. Así, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en los distintos países del continente, en una forma bastante consistente y para un período determinado.

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 le da otra significación. Es notorio, entonces, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual, "el pueblo debe ser el destinatario de todo arte", de lo cual provendría intrínsecamente lo popular. (25) Por esta razón, el esquema ideológico que Boal aplica al arte es una variante de la estética marxista que ve a éste 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 W. Benjamín.

El punto de partida de las categorías de Boal es la definición del teatro como un "arma" eficiente en el campo político. El teatro, entiende Boal, aunque no trate temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para elites o sectores minoritarios. La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo. (27) Por tanto, en la visión de Boal, el teatro deberá ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana, de países subdesarrollados y dependientes.

Su experiencia teatral se inicia a mediados de la década del cincuenta (1956) en el Teatro Arena de Sao Pablo. Los problemas políticos ocurridos en Brasil a partir de 1964, afectarán su actividad a tal punto que en 1971 es detenido, encarcelado, torturado y obligado a exiliarse en Argentina. Su libro Categorías del Teatro Popular fue escrito en Brasil (1970). Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. (28) Sus observaciones han llevado a valorar su investigación como una clara manifestación que supera los marcos de su propio continente para transformarse en una expresión tercermundista, y aún con proyección en Europa. Llegado exiliado a Francia en 1978, continúa sus trabajos en torno al Teatro del Oprimido, los cuales han tenido un inusitado

éxito. En el Reino Unido será conocido sólo en 1935, en ocasión de efectuarse un taller sobre sus teorías dramáticas.

Su visión del teatro popular han concitado gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros dramaturgos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia - categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano - son reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo. No sin razón, el prestigiado investigador G. E. Wellwarth compara su obra con la realizada por autores como Stanislavsky, Artaud o Grotowsky, aún cuando comparativamente, Boal sea muy poco conocido. (29)

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.

1) El teatro del pueblo y para el pueblo será la categoría 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. Esto, por tanto, le otorga prioridad a una temática política.

a.- El teatro de propaganda es el heredero directo de los grupos europeos de agit-prop. En Brasil, fue realizado hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Era este un teatro de urgencia, que trata los problemas presentes del pueblo, a fin de preparar acciones políticas (i.e. el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueo naval a Cuba).

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

c.- El teatro cultural se refiere a la representación 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 las obras

Los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación, de la desalienación y de la lucha contra la explotación del pueblo.

2) La segunda categoría corresponde al teatro popular del pueblo para otro destinatario. Esta categoría ha sido 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 J.P. Sartre, o El Deseo Atrapado por la Cola de Picasso, Boal muestra que éste era un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro, incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto éste en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal subraya, no sea presenciado ni destinado al pueblo, "la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo", (30) con lo cual se acerca al teatro popular que realizan todos aquellos grupos independientes que actúan para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy común 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, estudiantes, profesores, profesionales liberales y otros que aceptan los principios políticos o filosóficos de la burguesía, pero no comen como burgueses". (31) 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 de la resistencia francesa o El Mejor Alcalde, el Rey de Lope de Vega, referida al tema de la justicia.

El teatro de contenido explícito es poco valorado por los problemas que ocasiona, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que conduce 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.

3) La tercera categoría del teatro popular es la de la burguesía contra el pueblo. Esta es la categoría que patrocinan las clases 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, las obras 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,, aún 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.

4) La cuarta categoría del teatro popular es la efectuada por el pueblo para el pueblo. Esta categoría surge luego que se inicia 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.

Hecho en épocas de crisis sociopolíticas, como la ya descrita en Brasil, con fuerte censura y represión en contra del teatro popular, esta escena prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus objetivos se encuentran los de desmistificar 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 determinaron nueve técnicas diferentes para dar a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar la 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.

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 diferentes formas según función - propaganda, didáctico y cultural -, contenidos -explícitos e implícitos -, destinatarios -pueblo y burguesía- y agentes de realización -profesionales del teatro, semiprofesionales 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 da cuenta y clasifica al teatro popular, pero como se discutirá en detalle a continuación, este recuento está abierto a observaciones y a rectificaciones.

#### HACIA UNA NUEVA FORMULACION DEL CONCEPTO DE TEATRO POPULAR

Es indudable que todo el esquema de caracterización de Boal está basado en su experiencia brasileña. De ahí sus puntos de vista, sus ejemplos y sus expresiones, que en general pueden ser extendidos al resto del continente, pero que al mismo tiempo, evidencian la falta de un referente teatral empírico más amplio. En este sentido, no deja de tener razón J. Monleón cuando al entrevistar a Boal sobre este tema le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica. (32) Este hecho, que no desmerece su valor conceptual, limita sin embargo el alcance de la propuesta.

Igualmente, al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se desliza 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 es ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que intenta realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un escenario de tiempo más extenso y duradero, es esencial tener presente que éstas han sido concebidas en una determinada coyuntura -tanto escénica como social e ideológica-.

Por ello, sus creaciones si bien reflejan una realidad determinada, realizada teatralmente de la mejor forma posible, ideológicamente se sostiene en códigos difusos para prevenir posibles censuras o represión como es el caso del teatro colombiano y centroamericano de las últimas décadas, el teatro popular chileno a fines de los años setenta o el Teatro Abierto argentino de los años ochenta. En este sentido, será bueno precisar que el teatro popular, aunque definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización ideológica única y principal, sino que será más bien, una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asido al pueblo.

Además, tampoco supone la realización de una vez de un teatro militante, como sostiene 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.

En lo relativo al folklore y su expresión escénica es donde estas observaciones pueden llegar a ser más agudas. Para Boal, manifestaciones del carnaval carioca o de la música de la 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 su influencia transculturizadora, de manipulación comercial y su origen ritual, de otra, tal y como puede ser recogido por la tradición del pueblo mismo y que se desarrolla en forma alternativa al carnaval oficial. Debe quedar claramente manifiesto que todo folklore es popular, pero no todo lo que se presenta envuelto como popular responde a un determinado folklore.

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 burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias, entendiéndose por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción. Este tipo conforma la llamada burguesía nacional que puede ser financiera, agraria o profesional según sea su capital y ganancia; (b) el sector medio lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales medios y elementos que se ubican entre la burguesía y el proletariado, que constituye el tercer tipo, (c).

Los sectores medios, que tienen gran crecimiento cuando se desarrollan las ciudades en América Latina, asumen preponderancia y peso durante este siglo, cuando movimientos como la Revolución mexicana, la agitación

política de los años veinte y treinta de 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 adhieren 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 la corriente que se abre en otros sectores que ejercen el poder.

Estas precisiones tienen importancia en los fenómenos culturales y en las manifestaciones populares. De un lado, señala con claridad el terreno en el cual se abona el concepto de anti-pueblo y de otro, permite observar las limitaciones de cada una de estas capas. Así, las capas medias, interesadas en un desarrollo cultural, antagonizan a la burguesía nacional 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 constituye 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 expresión 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 progresistas que provienen de este sector. De esta forma, las características de cada clase sugieren una actitud que puede indicarse como de cercanía, alejamiento y relación estrecha con lo popular.

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila 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 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 elite. Además, se han impuesto como un modelo de producción escénica mediatizada, que el teatro comercial y el de elite tienden a adoptar. En este esquema no queda posibilidad 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 nacional.

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 H. Eco, 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.

(33) 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." (34) En las funciones asignadas a los medios de comunicación masiva - comunicar, enseñar y entretener - la escena popular puede desempeñar un rol de preponderancia. Y debería intentarlo.

Respecto de 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. 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, de lo que se trata es 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 Meyernold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro. (35)

Resulta evidente que el teatro popular no sólo avanza sobre una diversidad de temas, autores y estilos, sino que también se va realizando a través de intercambios y condicionamientos con respecto del teatro convencional, resultando por esto claramente inadecuada su división para producir una explicación en casillas que no se ocupan, lo que conduce a una inmovilidad artística, que se opone abiertamente a una visión dinámica y a un estudio crítico de su caracterización, a lo cual Boal cede.

El objeto central del análisis, como lo ha señalado Gramsci, debe centrarse no en lo estático, ni en los desniveles de una de las partes en discusión, sino en sus desigualdades, conflictos y pérdida de autonomía que caracterizan a la historia del teatro popular, como ha ido quedando en evidencia hasta ahora.

Igualmente, desde el punto de vista formal se debe destacar el uso de numerosas preposiciones que señalan los sectores sociales a las que estas categorías son aplicables. Boal habla primero de un teatro que debe inscribirse "en" una perspectiva popular. Luego, sus categorías quedan muy definidas en términos de "del" y "para" el pueblo, "del" pueblo y "para" otro destinatario y "por" el pueblo y "para" el pueblo. Finalmente, el teatro antipopular será el producido por la burguesía "contra" el pueblo. Esta serie de preposiciones se suma a las que han utilizado otros autores, tales como teatro "del" pueblo, teatro "desde y para", etc., con lo cual se ha provocado una confusión de expresiones, que en un intento de caracterizar a la escena popular latinoamericana debe simplificarse.

El argumento central de esta ponencia es que para tener una adecuada caracterización del teatro popular en América Latina, se deben tener en consideración la diversidad de sus expresiones - muchas ya reseñadas - su contexto socioeconómico y político para un período determinado,

y los problemas y desarrollo actual de la actividad teatral - incluyendo el proceso cultural, intereses de los grupos y su capacitación escénica.

Para comenzar se considerará al teatro popular como parte integrante del sistema cultural. Cultura, es un término poco preciso, que pueden ser interpretado de varias formas, a veces contradictorias. Aquí se tomará a la cultura siguiendo lo expresado por R. Williams, en el sentido de constituir un conjunto de costumbres, rituales y prácticas sociales de formas de vida específicas, así como también a las actividades intelectuales y expresiones artísticas entre las cuales se encuentra el teatro. (36) Todas estas manifestaciones tienen significados comunes, tanto para los que la expresan como para los que la reciben. En este sentido, la cultura es parte de un sistema de vida, aunque no idéntico a él.

En cuanto a la cultura popular, se seguirán las líneas del pensamiento de Gramsci, entendiéndola a ésta como una actividad cultural que se relaciona principalmente con miembros o grupos subordinados tanto en lo económico, social o cultural. Esto es, actividades asociadas directamente al pueblo o a sectores de él, actividades asociadas directamente al pueblo o a sectores de él, como ya se expresó anteriormente. (37) Es decir, el presente concepto de teatro popular debe apoyarse en expresiones de oposición a una cultura dominante y poner su acento en factores artísticos propiamente e ideológicos liberadores, que son los que constituirán la perspectiva popular.

En este contexto, la noción de pueblo adquiere la connotación sociopolítica diferente a la definida por Boal, vale decir, no sólo serían "aquellos que alquilan su fuerza de trabajo" junto a los que se encuentran ideológicamente asociados a él, obreros, campesinos y estudiantes en determinados casos, sino más bien se refiere a una variedad de grupos sociales que aunque diferentes unos de otros en aspectos importantes, como lo constituiría su posición de clase, se denominan el pueblo en cuanto no pertenecen a sectores asociados al poder o a grupos gobernantes dentro de su sociedad. Así, el pueblo, dentro de este marco conceptual adquiere un carácter histórico específico que se enfrenta a un proceso de liberación, aspecto no visualizado claramente por Boal. Igualmente, el pueblo, indentificado como opuesto al bloque de poder y señalado como fuerza activa que hace su propia historia, se constituye en lo que se denomina clase popular.

Esta misma visión de la cultura popular en América Latina se canaliza por similares orientaciones teóricas. El análisis efectuado sobre aplicación de un modelo socioeconómico al sistema cultural en el continente lleva a develar su vertiente popular, la cual no dependerá de su audiencia sino que se centra en el énfasis que se da a las etapas del proceso cultural, de la forma como participan las diferentes clases sociales en ese proceso, así como también su función como arte de liberación social. Lo decisivo, afirma N. G. Canclini, será que "nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte". (38) Por ello, el teatro popular latinoamericano dependerá para su desarrollo ciertamente del establecimiento de - o transición hacia - nuevas relaciones sociales y de la organización socializada de su proceso creativo.

El folklore, de otra parte, debería entenderse en el sentido que se le da a la palabra folk en su relación con tradiciones orales y con funciones sociales asociadas a mitos, imágenes y rituales las cuales son eminentemente populares porque pertenecen al pueblo intrínsecamente.

De esta forma, y como conclusión, debieran distinguirse claramente en el concepto del teatro popular latinoamericano dos formas esenciales para su expresión:

(1) el teatro que emerge directamente del pueblo, que se difunde por canales propios y en cierta forma, espontáneo, que sería un teatro popular de hecho y directo.

(2) Un teatro que visto en una perspectiva histórica, tiene la intención de ser popular, porque adopta los puntos de vista del pueblo y se inscribe en un proyecto de cultura popular, adoptando criterios propios de Latinoamérica.

Como tal, esta última forma también comporta una escena de carácter popular, cumpliendo funciones que la relacionan directamente al pueblo. Su campo de acción, a diferencia del anterior, es más amplio y se proyecta a otros sectores de una sociedad estructurada en forma compleja. En suma, es un teatro de intención popular, que recoge la creación del pueblo, pero que incorpora además, el aporte de sectores intelectuales en un proyecto reconocidamente popular.

El concepto de popular, por tanto, necesita precisarse dentro de un juego dialéctico en el que las nociones de dominación-liberación son esenciales e inserto en el contexto de la dependencia cultural.

El teatro popular, como una globalidad - obras, autores, grupos, festivales, etc. - se enfrenta a situaciones concretas de la variada realidad latinoamericana, representando a claras formaciones sociales y culturales, las cuales constituirán su referente objetivo. Por ello, sus manifestaciones escénicas necesariamente quedan incluidas en la teoría de Latinoamérica, como prácticas alternativas válidas, con una intencionalidad popular. De ahí que en su estudio y caracterización, sea interesante reconocer esta inserción teórica (momento histórico y social en que se produce, acciones que enfrenta, alternativas frente a otras clases sociales), su práctica teatral (textos, temas, perspectivas de transformación que se plantean) y su intencionalidad como contenido popular (inserción sociocultural, vinculaciones con organismos del pueblo, función de cultura alternativa y desarrollo de una vanguardia transformadora), partes esenciales de su caracterización.

Este recuento sugiere que la caracterización que ha realizado Boal, necesario punto de partida, debe complementarse, haciéndola más flexible, con mayor apoyo empírico y menos determinista. En realidad, aún dando un importante peso a los factores ideológicos, otros elementos como las formaciones sociales, el proceso cultural y el propio desarrollo general del teatro igualmente juegan un importante papel en su determinación, como se ha ido esclareciendo a lo largo de estas líneas.

De esta forma las categorías propuestas para definir un teatro popular podrían ser replanteadas siguiendo el argumento central de este ensayo, ya esbozado, que conduce a diferenciar tres diferentes sentidos de su manifestación:

(a) un teatro popular que se origina y evoluciona a partir de la propia experiencia del pueblo.

(b) un teatro popular que representa los intereses del pueblo y que se difunde desde el sector popular hacia otros sectores, preferentemente a las capas medias y pequeña burguesía, y

(c) un teatro que es llamado popular, hecho en función de la sociedad toda, en un contexto social y político del sistema capitalista, con su respectiva ideología y cuya difusión se efectúa a través de los medios de comunicación masiva o sectores complementarios a esta industria cultural.

De acuerdo con estas categorías, las dos primeras manifestaciones representan lo que se postula como verdaderamente popular, de origen e intereses, y la tercera representa lo que se dice popular y que constituye el fenómeno de popularización o populismo, con énfasis en los elementos cuantitativos o estadísticos de la representación.

En las categorías populares propiamente, se dan en primer término, el teatro directo, espontáneo y de base popular, además de aquel que es de intencionalidad popular, que responde a un proyecto programado en tal sentido y que fluye a otros sectores de una sociedad contemporánea compleja.

En forma comparativa, la propuesta de origen netamente popular, (a), abre toda una amplia gama de posibilidades escénicas que existen en las representaciones teatrales directas del pueblo, gran parte de las cuales quedan circunscritas en las categorías designadas por A. Boal como "del" y "para" el pueblo, en su forma cultural (i.e. el folklore). En este punto, el teatro folklórico deberá ser entendido como una ampliación del concepto de folklore, en su acepción escénica, de raíces profundas en el tiempo (antigüedad) y en el individuo (inconsciencia), transmitiéndose sin enseñanzas organizadas (no institucionalización), respondiendo a necesidades vitales del ser humano (funcional), en cualquier parte del globo (universalismo). (39) Sus características esenciales lo constituyen el ser humano y permanente, presentado de acuerdo con las características propias de cada región. A su vez, las culturas populares - y su teatro - se originan en esta misma base del pueblo, pero se desarrollan en oposición a las formas dominantes que exhibe la elite.

Por lo relativo de estos conceptos, su concepción no queda inconclusa, sino asociada a una perspectiva histórica determinada, en la cual necesariamente se relaciona con lo cultural, económico, social y político. De ahí que lo popular, en esencia, no requiera de calificativos apriorísticos. Lo popular, lo es porque está inserto en el concepto de pueblo y se proyecta como una oposición al sistema dominante, como resistencia a la dominación y a la dependencia, lo cual no implica militancia política, sino la búsqueda de un reconocimiento colectivo, verdaderamente independiente.

La segunda propuesta, (b), que representa lo popular como intención, es la que realmente reúne a todas las categorías presentadas por Boal, incluyendo al Teatro-periódico, y a todas las posibilidades que se abren, como las propuestas de muchos intelectuales, los espectáculos del teatro universitario, los grupos comunitarios, las tendencias del teatro social, todo el teatro comprometido y las expresiones de creación colectiva, entre algunos ejemplos resaltantes a citar.

La tercera propuesta formulada no hace sino recoger una realidad inevitable, cual es la de encarar la problemática que presenta el avance de los medios de comunicación masiva y el teatro de corte empresarial o comercial. Como alternativa tentativa en pleno desarrollo teórico y empírico en América Latina, se encuentra en proceso de estudio y clarificación. Por esta razón, su determinación debiera poner su acento más bien en fines y líneas generales y no en manifestaciones concretas experimentales o populares. Con todo, se plantea como una posibilidad. A. Boal, por el contrario, la define enteramente como de perspectiva burguesa,

destinada a un público burgués y realizada por grupos profesionales del teatro comercial, lo cual al resultarle inaceptable la rechaza de plano.

A partir a segunda mitad de la década del setenta, en Latinoamérica se comienza a hablar del Nuevo Teatro para referirse a este vigoroso movimiento popular en toda la región. El término "Nuevo Teatro Latinoamericano" tiene un uso que se remonta a los años veinte del presente siglo. (40) Numerosos estudiosos se han referido a momentos deslumbrantes de la escena continental bajo la fórmula de nuevo teatro, implicando con ello una expresión renovadora no siempre de contenido popular.

No es menos cierto, sin embargo, que algunas de las formulaciones del nuevo teatro latinoamericano se corresponden 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 fue el teatro de P. Brook en Gran Bretaña, Bread and Puppet en los Estados Unidos, y especialmente la Nuova Scena italiana, creada por D. Fo en 1968, movimiento esencialmente de carácter popular que muy poco se ha revisado en relación al teatro latinoamericano.

#### NOTAS

##### Abreviaturas de revistas citadas"

Conj	Conjunto. La Habana, Cuba.
Hispania	Asoc. Hispanistas, Wisconsin, Estados Unidos.
LATR	Latin American Theatre Review. Estados Unidos
RNS	Revista Nueva Sociedad. Caracas, Venezuela.
TDR	The Drama Review. Nueva York, Estados Unidos.

1. Domingo Piga, "El Teatro Popular: Consideraciones Históricas e Ideológicas", en: G. Luzuriaga, ed. Popular Theatre for Social Change in Latin American, (Los Angeles: UCLA, Latin American Studies, 1973):5.

2. Massimo Castri, Por un Teatro Político, Piscator, Brecht y Artaud (Madrid: Akal Ed., 1978):26.

3. "Petit Manifeste de Suvesnes", en: D. Bradby and J. McCormick, People's Theatre (London: Croom Helm, 1978):20.

4. Alfonso Sastre, Drama y Sociedad (Madrid: Taurus Ed., 1956):111; M. Castri, Por un Teatro, p.30; y D. Bradby and J. McCormick, People's, pp.15-18.

5. David Bradby and J. McCormick, People's, pp 25-26. Estos investigadores comparan estas experiencias a las ocurridas en el Wesker's Centre, en Gran Bretaña, aunque menos exitosa, con la representación de La Passion du General Franco de Armand Gatti, en 1968, que el gobierno francés trató de impedir para no crear problemas a las conversaciones que en ese momento se realizaban con España.

6. Mario Soria, Tres Momentos, pp.6-7; y "El Teatro Nacional Popular de Bolivia" Conj. No 2 (1969); 15-18.
7. Bruno Podestá A., "El Taller Nacional Popular del: Entrevista con Alonso Alegría", en: G. Luzuriaga, Popular Theatre, p.315; y "Entreactos. Creado el Teatro Nacional Popular en el Perú" Conj. No. 12 (1972): 74-75.
8. Bruno Podestá A., "El Taller Nacional", p. 324.
9. Perú: Documentos Fundamentales del Proceso Revolucionario (Buenos Aires: Ed.Ciencia Nueva, Col. America Nuestra, 1973):35-50.
10. Antonio Magaña-Esquivel, Teatro Mexicano 1973 (México: Ed. Aguilar, 1977): Prólogo.
11. Carlos, M.Suárez-Radillo, "El Teatro de los Barrios en Venezuela", en: G. Luzuriaga, ed. Popular Theatre, p.352.
12. Idib., p. 362.
13. Orlando Rodríguez, "Entrevista", en: J. Monleón, América Latina: Teatro y Revolución, (Caracas: Ed. Ateneo, 1978): 143.
14. "Declaración de Principios del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile" Conj No.47 (1969):99.
15. Ibid.
16. Ibid., p. 168.
17. Bertolt Brecht, Escritos sobre Teatro, Vol. 2 (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1970): 60-80.
18. Carlos Espioza D., "Entrevista con César Rengifo" Conj No. 26 (1975): 82.
19. Néstor García Canclini, Arte Popular y Sociedad en América Latina, (México: Ed. Grijalbo, 1977): 220-222; "Argentina: Último Verano Castrense, Conj No. 16 (1975): 27; y J. Monleón Teatro, p. 68.
20. Enrique Buenaventura, "Theatre and Culture" TDR 14-2(1970): 151-155.
21. Nicolás Dorr, "Una Casa en Lola Alto" Conj No.17(1973): 104-105.
22. Domingo Piga, "El Teatro Popular", en G. Luzuriaga, Popular Theatre, pp.18,23.
23. Beth Baggy, "El Teatro Campesino" Conj No. 8 (1968): 17-25; Theodore Shank and A.E. Shank, "A Return to Aztec and Mayan Roots" TDR Es&E (1974): 56-79; J. A. Huerta, "Chicano Agit-prop: The Actos of El Teatro Campesino" LATR 10/2(1979);1: 45-58; y D. Bradby and J. McCormick, People's, p. 161.

24. Manuel Galich, "El Séptimo Aniversario del Cleta" Conj No. 43(1980): 55-56.
25. "Documento Sobre Teatro Popular" V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Mundial de Teatro (Manizales: Mimeog.,1973): 1-7.
26. Augusto Boal y Carlos Martínez C.. "El Teatro Brasileño de Hoy" Conj No. 9(1968):59.
27. Augusto Boal Teatro del Oprimido (Buenos Aires:Ed. la Flor, 1974):9.
28. Augusto Boal, Categorías del Teatro Popular (Buenos Aires: Ed.CEPE, 1972): 21-69, que fuego ha sido reproducido extensamente en libros, revistas y eventos, entre los que se pueden mencionar a la revista Conj No. 14(1972):14-33; Seminario en Festival de Teatro de Quito (1972); Universidad del Zulia, Dirección de Cultura, 1975; N.G.Canclini, Arte Popular (1977):211-215; G.Luzuriaga, Popular Theatre (1978):24-41; y J. Monleón, América (1978):74-75. La inclusión de su cuarta categoría, dedicada al Teatro-periódico es posterior a la primera edición argentina apareciendo publicada en Conj No.14(1972) la que se ha tomado de base para efectuar su análisis.
29. Ver: Hertna Ramtnun, ed. B.Brecht. Diaries 1920-1922. (New York: St. Martin's Press,1979):16; Anthony Hozier, ed, Augusto Boal, Documents of the Theatre of the Opressed (London:Red Letters, (1985):2; George E. Wellmarth, "The Theatrical Theories of Augusto Boal: A Commentary", en: Sandra Messinger Cypess, ed. Studies in Romance Language and Literature (Kansas: Colorado Press, 1979):36; G.E.Wellwarth al referirse al libro Técnicas Latinoamericanas del Teatro Popular, expresa "... His achievement is so remarkable, so original an so gruound-braking that I have no hesitation in describing this book as the most important theoretical work on the theatre in modern times - a stament that I make without having suffered any memory lapses with respect to Stanislavsky, Artaud or Grotowsky",
30. Augusto Boal, "Categorías" Conj No. 14 (1972):21.
31. Ibid. p.22.
32. José Monleón,América, p. 75.
33. D.Bradby et. al., Performance and Politics in Popular Drama, (Cambridge: CUP, 1980):306-308.
34. Bertolt Brecht, "Sobre el Realismo", en: C. Wischmann, "¿La Literatura de Masas Reemplaza al Escritor?" RNS No. 6(1973):20.
35. Boris Fraenkel, "Sobre el Teatro Político", en: E. Copferman et al., Teatros y Política (Buenos Aires: Ed.la Flor,(1969):181. El Teatro-periódico fue llevado al Festival de Nancy en 1971 por el Teatro Arena, ocasión en la cual denunciaron los horrores de la dictadura brasilera en ese tiempo, entre los cuales se encontraba el propio encarcelamiento de su director Augusto Boal.

36. Raymond Williams, Keywords (Glasgow: Fontana, 1979): 76-82; y Culture (Glasgow: Fontana-Collins, 1981): 13.

37. Antonio Gramsci, "Osservazioni Sul Folklore" Opera, Vol. 6 (Torino: Einaudi, (1954): 220-221; H.G. Canclini, Arte Popular, p. 109. También los aportes de Gramsci en relación al rol de los intelectuales son importantes de considerar en este marco, por cuanto a través de ellos se ha acentuado la función del artista al servicio de los intereses del pueblo, a través de sus propios medios de expresión - el teatro popular en este caso -, así como también los aspectos relativos al instinto creador del pueblo y su preocupación por adquirir cultura, elementos que concurren en las representaciones de un teatro popular que enfrente estos problemas, los analice y los lleve hacia una dimensión dialéctica que posibilite su liberación.

38. Héctor García Canclini, Arte Popular, pp. 50, 73 y 115.

39. Paulo de Carvalho-Neto, "Concepto y Realidad del Teatro Folklórico Latinoamericano" en G. Luzuriaga, ed. Popular Theatre, p. 126.

40. Los años significaron una profunda renovación del teatro en América Latina, lo que para algunos estudiosos como C. Solórzano o F. Dauster significó el momento en que la escena se abre ante las tendencias europeas imperantes. Como quiera que se le llame, el cambio se produce. Experimental, para unos, de vanguardia y modernización, para otros, el fenómeno correspondería a lo que en Argentina se denominó "nuevo teatro". Mas, como expresa G.W. Woodyard, el teatro político y popular también comenzará a ser consistente en los años treinta. En México la renovación estética que inicia el Teatro Ulises (1928), de orientación cosmopolita, también ha sido denominada por F. Dauster "teatro nuevo". Así mismo, el otro centro importante del teatro latinoamericano, Argentina, se encamina por una escena de contenido más social y de perspectivas populares, como lo fue el movimiento del Teatro Independiente, que a partir de 1930 desarrolla lo que también se ha denominado "nuevo teatro", y que permanecerá vigente hasta después de la Segunda guerra mundial. Ver: F. Dauster, "An Overview of Spanish American Theatre" Hispania L-4(1967): 997; Grinor Rojo, Orígenes del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo (Valparaíso, Chile: Universidad Católica de Valparaíso, 1972): 7-18; F. Dauster, Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX, 2da. ed. (México: Ed. de Andrea, 1973): 53; Carlos Solórzano, El Teatro Latinoamericano del Siglo XX (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1961): 94; y Pedro Bravo-Elizondo, El Teatro Hispanoamericano de Crítica Social (Madrid: Ed. Playor, 1975): 17-18.