

# Teatro popular

Domingo Piga

## Introducción

Acaso ajeno al teatro popular en Europa desde los iluministas hasta la post-guerra, pasando por Romain Rolland, el hombre de teatro latinoamericano sintió la imperiosa necesidad de retomar el diálogo interrumpido con las amplias masas y darle al teatro una intencionalidad popular. El público —uno de los tres elementos que constituyen el teatro— fue desde sus comienzos preponderante. Pero con el paso del tiempo fue perdiendo su cimero sitio, hasta ser relegado a la triste función de pasivo espectador. La comunicación, aunque sólo emocional, siguió existiendo porque el teatro no habría subsistido sin los latidos del corazón del público.

En los últimos años el teatro ha ido comprometiendo cada vez más la participación del público. En las formas más auténticas de teatro popular, o inclinado a lo popular, el público ha dejado de ser simple espectador y se ha convertido en elemento participante, tal como lo fue en el rito de Dionisos.

Esta imperiosa necesidad de lo popular ha obligado a los teatristas a trabajar para un público latente, ajeno por razones varias. Este público nunca fue considerado y ahora se intenta hacerlo participar hasta conver-

tirlo en un actor más. Desde las experiencias tan valiosas de Piscator en Berlín —en la década del 20— y las anteriores del genial Meyerhold y el mismo Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*, 1919) y los arquitectos Van de Velde, Poezig y W. Gropius y tantos otros —desde diversos lugares y desde distintas funciones: directores, actores y diseñadores— hacen un teatro que rompe las barreras entre escenario y público. El contenido, la escenografía, la iluminación, la forma del escenario, la actuación, la dirección, todo apuntaba a terminar con el escenario italiano settecentesco, con la finalidad exclusiva de incorporar al público en el fenómeno teatral como elemento participante de acción decisiva.

Con este objetivo, pero siguiendo una senda equivocada, algunos intentaron el teatro de la provocación en su afán de conseguir la participación del público a veces en forma violenta y grosera. Lo que nos interesa es el artista que busca la participación del público popular como fenómeno de integración ideológica y de comunicación racional e inteligente.

Lo popular se ha entendido como arte del pueblo, que viene del pueblo y que es hecho por el pueblo. Así se entiende en las artes figurativas, en el baile y en la música. En teatro lo popular se aplica con intencionalidad más bien social que artística. Escapa de manos de la estética para entregarse en las de la sociología. Lo popular se relaciona con el público receptor, con el lugar en el que se realiza o con la temática que sostiene sus contenidos. En música se ha establecido los límites entre la llamada clásica o selecta y la popular, y entre la popular y la folclórica, con bastante precisión. En teatro se ha denominado popular todo aquel que se hace para obreros o campesinos o público de barriadas con obras de contenido social o político y temáticas contingentes al momento o al lugar o a la clase trabajadora. Es el teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo, decía hace un siglo Romain Rolland. Incluso, hace dos siglos, los enciclopedistas hablaban de la fuerza que origina la masa congregada al aire libre, unida por la comunicación de las pasiones en una conmoción popular.

Muchos han confundido lo popular con lo político y han hecho un teatro de contenidos políticos derivado del teatro de tesis novecentista y con una estructura dramática prestada de Ibsen: continente burgués que alberga un contenido pseudo proletario. Nada es tan vago e inde-

finido como lo que se llama teatro popular. Además se supone como pueblo un sujeto colectivo con características homogéneas, con identidad social, comunidad de fines, de propósitos, de intereses, animado por un ideario común que sería socialista. La porfiada historia nos desmiente este pre-supuesto de pueblo. No sólo está conformado por la clase obrera y por campesinos. Está presente también el componente de la pequeña burguesía y capas medias que se han ido proletarizando, además de los animadores ideológicos que son muy variados.

Tal vez porque los teatristas quieren trabajar con ese público enorme y tan rico que no va a las salas en donde se hace teatro tradicional han empezado a hacer teatro sin preocuparse del apellido "popular", en las barriadas y en el campo. Entonces lo han llamado teatro poblacional, teatro de base, teatro grupal, teatro de la comunidad.

Hay quienes hablan de aportes hechos por estas formas sociales de hacer teatro. Pero en verdad lo que se señala como nuevo es tan viejo como el teatro mismo. La creación colectiva no es nueva y lo es menos cuando es fosilizada en una obra escrita. Se señala el concepto de grupo como aporte del teatro popular, pero existió como columna y sostén del teatro medieval y de la Commedia dell'Arte. También el actor múltiple otra novedad, fue siempre el actor de feria que existió en Grecia, en Roma, en los burgos medievales, en el Renacimiento y que fue retomado por Piscator, Meyerhold y Brecht y, antes de ellos, por los expresionistas. También la significación y conciencia social del teatro empezó con los griegos y fue sustento de todas las épocas. Recordemos a Rousseau, a Marat, a Robespierre, todo el teatro de tesis y el teatro norteamericano de la década del 30. El aporte del escenario circular es tan nuevo como lo es el origen del teatro en el rito dionisíaco. Y el teatro dentro del teatro, que algunos creen invento reciente, fue patrimonio de generaciones pasadas. Se habla también de la renovación del lenguaje teatral, pero no hay que olvidar cuanto hicieron a ese respecto los rusos (Meyerhold, Tairov, Vajtangov, Evreinov) y los alemanes (Reinhardt, Piscator, Brecht, Gropius) en las décadas iniciales de este siglo. Y, finalmente, la característica de lo nacional, pretendido aporte del teatro popular (que nosotros negamos porque el teatro popular debe ser local y no referido a todo un país), también está en varias épocas de la historia del teatro; bastaría recordar a Lope, Calderón y los románticos para no insistir más al respecto.

Algunos contraponen lo popular a lo artístico para señalar que lo popular no es arte. El llamado intelectual es de un estrato superior y no participa en lo popular. Por eso ha llegado a sostenerse que hay un arte culto, opuesto al popular. En los momentos históricos de exaltación nacionalista ha surgido una literatura popular, expresada generalmente en el género melodramático y, en esta literatura, una parte la ha ocupado el autor que escribe los llamados dramas populares.

Francia es el país en donde más gente de teatro se ha ocupado de lo popular. Se ha editado durante años la revista *Théâtre Populaire*, dirigida por Robert Voisin, con la participación de Roland Barthes, Jean Duvignaud, Morvan Lebesque, Jean Louis Barrault, Bernard Dort, Emile Coffermand. Se escriben libros sobre teatro popular. Todo esto revela la preocupación por el tema. Vittorio Gassman lanza su Teatro Popolare Italiano bajo una carpa circense para tres mil espectadores que irán a ver *Questa sera si recita a soggetto* de Pirandello. Pero todos estos esfuerzos europeos por hacer, escribir, pensar un teatro popular resucitado de las nobles fuentes del siglo pasado, nos parecen las antípodas de lo popular.

Señalar las verdaderas características y constantes del teatro popular será nuestra preocupación central en este breve ensayo.

### Antecedentes históricos

Pocos temas tienen tanta actualidad, en el ámbito del arte, como el teatro popular. El interés que suscita se debe en parte al cansancio que sufren las formas tradicionales, así como al anhelo real de encontrar una expresión inédita que dé respuesta al pensamiento y a la acción de las nuevas generaciones.

En cuanto a la forma —nueva o novedosa— de expresión de ideas eternas, existe un nuevo teatro, el llamado vanguardista, que ha sido el campo fructífero en donde han incursionado los individualistas, los mártires de la angustia y de la incomunicación. Su producción es de consumo restringido; reservada a élites que encuentran en la abstracción, en el hermetismo o en la incoherencia la satisfacción de sus necesidades estéticas. Ahí están los puristas elegidos por decantación cultural, que se entregan de lleno a jugar dentro de un círculo tan cerrado, como hermética es su concepción:

Pero no es éste el teatro que nos preocupa, aunque sea de forma y estructuras nuevas, muy actual y extraordinariamente inteligente, porque representa la antípoda de lo popular y sirve sólo a una élite intelectual.

Cabe, entonces, preguntarse: ¿qué es lo popular? Todos hablan de teatro popular, seguros de tener la verdad única en la mano. Todo aquel que hable, o haga, o escriba, o piense, o enseñe, o edite, o de alguna manera se relacione con teatro popular, cree tener la verdad única, dogmática, y no admite, bajo pretexto alguno, la ideología, la opinión, la posición o verdad ajenas.

Por esto queremos plantear, primeramente, algunos criterios de orden ideológico e histórico para luego, a través de las experiencias, poder acercarnos a un concepto que satisfaga a todos, buscando características, convergencias y constantes del o de los teatros populares.

Aclaremos previamente que la expresión misma, "teatro popular", es reciente. Los franceses, cartesianos de pura sangre, le dieron el bautismo: Romain Rolland, Maurice Pottecher y Fernán Gémier; autores, directores y actores de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Ellos son los que por primera vez en la historia hablaron de teatro popular como una forma especial del teatro con una orientación ajena a lo artístico y de connotación socio-económico-política<sup>1</sup>.

Frente a los cambios estructurales (políticos, económicos y administrativos) de la Revolución Francesa, daban esta respuesta superestructural, como burguesía progresista decimonónica.

Al surgir el proletariado, en el juego dialéctico de la sociedad en contraposición a la burguesía capitalista, surgieron también sus necesidades de orden artístico. Al aumentar la producción con el auge del desarrollo industrial, el proletariado se convirtió en poder consumidor. Por ello la burguesía progresista y culta se preocupó de que esas masas ciudadanas tuvieran acceso a un patrimonio artístico que, hasta un cercano ayer, había pertenecido sólo a las clases privilegiadas. Esta

---

1. Hay, no obstante, un antecedente histórico en un decreto del Comité de Salvación Pública (20 de marzo de 1794) en el que se recoge una idea de Jean Paul Marat: "El edificio se adornará por fuera con la siguiente inscripción: *Teatro del Pueblo*". Esto sucedía en pleno período del terror en la Revolución Francesa.



democratización de las artes generó la nueva concepción teatral que orientaba su acción hacia el pueblo.

"Un teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo", decía Romain Rolland. Claramente se ve el origen de la fundamentación de ese teatro de fines del XIX, en la revolución liberal del XVIII. Bastaba hacer accesibles los espectáculos a las grandes masas, con títulos importantes del teatro universal de todos los tiempos y a precios bajos. Se exigía contenidos de elevación ética y exaltación de los grandes valores de la humanidad. Hasta hoy, en los países europeos, se piensa en un teatro popular definido por estas tres características: grandes autores, amplias salas, precios bajos. Se trataba de atraer al naciente proletariado de empleados y obreros. Teatros como el Théâtre National Populaire de París, el de Lyon, el de Villeurbanne, el de Saint Etienne, Strasbourg, el Piccolo Teatro della città di Milano, el Teatro Popolare di Vittorio Gassman, para citar algunos ejemplos, tienen estas características. En las tres últimas décadas han ampliado su público al estudiantado.

En América Latina también se da este tipo de teatro popular, basado en los principios ideológicos de la burguesía francesa del siglo pasado. Los hay en Colombia, Perú, Argentina, Chile, México, Ecuador. Adoptan a veces el nombre de Teatro Popular o el de Teatro Nacional Popular. En general, esos teatros realizan una labor de difusión típicamente paternalista. Son compañías estatales, municipales, de iniciativa privada, universitarias, comerciales o de aficionados.

No criticamos ni emitimos un juicio acerca de la ideología en que se basan estos teatros, como tampoco respecto de su contemporaneidad y vigencia. Por el momento nos limitamos a señalar la forma y expresión de ese teatro que, desde hace más de noventa años, se llama popular.

En este artículo nos referiremos, de manera especial, a las diversas formas y tendencias teatrales que, desde el momento señalado en párrafos anteriores, se agruparon bajo el rubro de popular. Acotamos que el teatro, el gran teatro, el que marcó una época y trascendió en la historia desde el ignoto momento en que un cultor dionisíaco cantó y bailó solo, ha sido siempre popular. Decimos popular en el amplio sentido de la identificación plena de sus temas (problemas) y sus personajes (conflictos) con el público, por lo menos con la inmensa

mayoría de la población. Era un teatro en el cual se producía la identificación del público con el creador del espectáculo y no había discrepancias.

Tenían, también, visos de popular esas representaciones que satisfacían los gustos y apetitos de las masas romanas —la fábula o comedia atelana— como mera entretención, o mejor (usemos la palabra justa), distracción. Los elementos de esas burdas expresiones eran: violencia, sangre y sexo reales, no de ficción, y en un marco de comunicación verbal que descendía hasta la más baja escatología. En esos momentos, siglos I y II a.C., ni la comedia ni la tragedia (griegas o latinas) eran del gusto romano. Tres siglos antes, en Grecia, comedias y tragedias habían sido las más puras expresiones populares a las que accedía toda la masa ciudadana.

Las comedias de Menandro en Grecia y de Terencio y Plauto en Roma nunca gozaron de la presencia ni del aplauso de las grandes mayorías, no obstante su género y contenido.

El teatro religioso medieval —moralidades, autos sacramentales, laudas y misterios— contó con la atención de la totalidad de los habitantes de burgos, villas y castillos. El público participaba del fenómeno teatral con plena entrega, en comunión emocional, ideológica y de fe, sin discrepancias, en una absoluta identificación.

A partir del Renacimiento, momento en que retoma los modelos —en forma y contenido— de la cultura greco-latina, el teatro pierde la adhesión de las mayorías y pasa a ser delicado manjar en la mesa de unos pocos elegidos.

El carnaval, de lejano origen greco-romano, expresión del mundo cristiano medieval, cuyos momentos ápicos nos llegan a través de la poesía y del teatro, fue también popular. Las pasiones humanas desbordadas, como en el rito dionisiaco, representan lo excepcional, en una contradicción dialéctica, frente a los 392 días de abstinencia, de castigos, de represión, que era lo cotidiano, lo común. La *Commedia dell'Arte*, a fines del siglo XVI, al nacer, antes de institucionalizarse, fue expresión popular. Y la fiesta artístico-religiosa del Ande o de la Mesoamérica, también lo fue. En Italia aún pervive la fiesta primaveral del mes de mayo, denominada *Maggio* o *Maio* en la Toscana y los *Contrasti*, la *Zingaresca*, las *Befanate* (con máscaras), los *Bruscelli* (con

Arlecchino y Stenterello), que a veces son cómicos y otras dramáticos, con elementos sacros, profanos o mitológicos y hasta episodios de *La Ilíada*. Las "pasiones" que, con viacrucis, año tras año, reviven los campesinos y lugareños de todo el mundo cristiano, son también populares y quienes las viven, las reviven y las actúan, son artesanos, aficionados del lugar. Los artesanos hacen una pieza que es única y no la copian. *Producían* lo excepcional y no lo *reproducían* en serie. La expresión popular teatral es producida una vez y no se repite. Y además está en permanente transformación. Esta es una característica de todas las formas populares de todas las épocas de la historia.

En el período del Iluminismo —mediados del siglo xviii— entre los enciclopedistas y demás intelectuales del racionalismo liberal, precursores de la Revolución Francesa, empezó la preocupación por dotar de contenidos sociales a la obra dramática. En particular debemos hacer mención de Diderot y de Juan Jacobo Rousseau. Volvían su mirada al mundo griego para exaltar las grandes fiestas teatrales en las que participaba todo el pueblo. Analizaban con nostalgia los temas de alto vuelo cívico y ético de las tragedias, enraizadas en el más puro acervo cultural de la ciudad griega. Estas tragedias se representaban al aire libre, bajo el sol mediterráneo, para miles de espectadores. Comparaban ese teatro con la mezquindad del que escribían sus contemporáneos del siglo xviii y que representaban en "oscuras prisiones con fines de lucro y avaricia". Ellos aquilataban, hace dos siglos, con criterio que es válido para nosotros, las cualidades educativas y festivas, populares que tiene el teatro.

J.J. Rousseau, en su "Carta acerca de los espectáculos" dirigida a D'Alambert (1758) habla de que el teatro debe ser una fiesta para todo el pueblo. Y agrega el concepto de libertad, tan grato a todos los pensadores pre-revolucionarios; la idea de todo el pueblo reunido, expresando su regocijo y su bienestar. Iba más allá, mucho más allá de sus compatriotas que más de un siglo después hablarían de teatro popular, y lanza la idea de convertir a los espectadores en actores, en creadores también del espectáculo artístico, a fin de que se sintieran reunidos participando de la fiesta general.

Diderot hacía suyas estas ideas —"Segunda conversación sobre el hijo natural" (1757)— y las ampliaba en una línea estética, pues Rousseau veía el teatro con una finalidad más bien educativa.



Estas dos características, exigidas al teatro hace más de dos siglos, son hoy dos constantes vivas del más puro teatro popular: espectáculo festivo y participación creciente y determinante del público. Era la equivalencia entre el acceso a la libertad y el acceso a la cultura, conquistas obtenidas por la Revolución Francesa y previstas por sus precursores.

Hoy se ha consagrado por las Naciones Unidas el derecho a la educación y a la cultura. Nosotros alzamos una nueva bandera que es el derecho del hombre a la entretención, entendida no como diversión sino como arma de transformación de la sociedad, o sea un concepto revolucionario y dialéctico.

Los herederos de la ideología de la Revolución Francesa llevaron a la práctica (bajo las modalidades de sociedad de teatro popular, compañías y salas teatrales) lo que Diderot, Rousseau y demás revolucionarios de fines del siglo XVIII, pensaron que debía ser el teatro. La primera sala con nombre de teatro popular en París empezó sus representaciones el 3 de diciembre de 1899<sup>2</sup>. Era una sala pequeña, con un escenario de 4 x 4 metros, con capacidad para poco más de 300 personas. Distaba mucho de la ambición de la fiesta popular para decenas de miles de espectadores. La sociedad que lo organizó se llamaba "Cooperación de Ideas". El público estaba conformado por obreros de los sindicatos y sus familiares. Los precios eran bajísimos y las obras todas de autores franceses, la mayoría inéditas —200 títulos en tres años.

El público que asistía no era el habitual de los teatros parisinos y, como todo público virgen, veía en el escenario, más que ficción y creación de actores, una realidad en la cual participaban silbando o aplaudiendo, según la simpatía o antipatía que despertara el personaje que representaban los actores.

Escribía Romain Rolland: "Entre los que se dicen representantes del teatro popular existen dos bandos totalmente opuestos. Uno que quiere dar al pueblo el teatro tal cual es, como es en sí, y el otro que quiere hacer surgir de esta fuerza nueva, el pueblo, una forma de nuevo arte, de nuevo teatro. Los primeros creen sólo en el teatro; los segundos

---

2. Antes, en 1895, M. Pottecher creó un teatro popular en Bussang.

ponen sus esperanzas en el pueblo. Nada hay de común entre ellos. Unos son campeones del pasado, los otros, del porvenir”.

El ejemplo francés fue puesto en práctica en numerosos países de Europa: Bélgica, Alemania, Italia. Salas modestas, en las que casi siempre actores de poco oficio representaban, junto a dramas valederos, melodramas sin valor y obras de tesis en las que se exaltaban la libertad, las luchas de la clase trabajadora y las injusticias que sufría el proletariado, todo esto de un modo más o menos idealizado. También los temas históricos, cuyo contenido heroico servía para realzar las figuras que lucharon contra las tiranías, fueron objeto de las preferencias de los directores de estos teatros populares. Todos esos teatros llevaron una vida lánguida, sin ayuda oficial y sostenidos, más que por el apoyo de las masas populares, por el entusiasmo y la pasión de quienes los dirigían.

### Aspectos conceptuales del siglo XIX

En este artículo plantaremos sólo a grandes rasgos la historia y la sustentación ideológica del teatro popular, sin pretender hacer un análisis profundo de las obras, directores, salas teatrales y público de los diversos momentos de esa historia referida. Acotamos solamente que lo que se entiende y hace como teatro popular en casi todo el mundo, hasta la fecha, es lo mismo que se entendía y hacía en Europa a fines del siglo pasado. Por supuesto que hay variantes de orden técnico, de producción, de temas y de maneras de hacer accesibles los espectáculos al público. Es por eso que queremos destacar en este artículo, después del examen histórico, algunos conceptos y experiencias realmente nuevos dentro del marco ideológico de lo popular.

Tendríamos que señalar como característica común a todos los teatros y cultores del teatro popular, el anhelo de querer encontrar la forma, la forma única de teatro popular y dentro de los moldes ideológicos decimonónicos. Además de la búsqueda de esta expresión universal, definitiva —búsqueda vana e ilusoria— se incurre en la pretensión de plantear soluciones a los problemas de la clase trabajadora a través del teatro: soluciones de orden estético para problemas sociales, económicos y políticos. El realismo burgués de Ibsen fue usado como receta para crear una fórmula proletarizante. Esta identificación por medio de lo

emocional, de plena validez en los temas ibsenianos, fue característica de los autores que escribían para los teatros llamados populares. Se llegó entonces a un teatro de consignas, de discursos políticos, de problemas contingentes. Se hizo panfleto en vez de drama, y siempre ingenuo y superficial. Casi todas estas fórmulas de teatro popular se plantearon en torno a intereses políticos. El caso de Erwin Piscator es, dentro de la injerencia de lo político en el teatro, el más significativo, tanto por la profundidad que alcanzó en la ecuación arte-política, como por el desarrollo que le dio a los aspectos técnicos y formales, los más creativos de todo el teatro contemporáneo, aunque nunca Piscator pretendió llamarse popular.

Casi todos los dramas de tesis que ocuparon los escenarios de los últimos diez años del siglo XIX y de los primeros decenios de este siglo, tienen una nítida connotación sociopolítica. A pesar de su estructura realista burguesa de origen ibseniano, en su contenido estaba —permanentemente— la crítica social, moral, política, enfrentándose con la clase burguesa dominante, representando también, como clase, al proletariado. Sus creadores, autores, actores, no eran clase obrera, sino burguesía progresista que creía honestamente interpretar los intereses de la clase trabajadora.

Con ese teatro pretendían dar soluciones de orden político, social o económico, denunciando al injusto sistema de privilegios o de explotación del proletariado por el capitalismo.

Esta característica de permanente crítica en el teatro popular, es otra de las constantes que lo acompaña hasta nuestros días. Como veremos más adelante, se abandonará el realismo crítico y se buscará formas nuevas. En esta búsqueda de nuevas formas, se ha llegado a la falacia de creer que un teatro es popular y revolucionario en la medida que lo es formalmente, por sobre toda otra consideración. De acuerdo a este principio, se niega, por una parte, el carácter de popular a cualquier obra que conserve la fórmula tradicional del realismo burgués, a pesar de reunir múltiples características de contenido popular. Por otra parte se ha incurrido en el formalismo al conceder más importancia a la estructura nueva de una obra, al valor externo revolucionario, aunque su contenido no lo sea. Se olvida que la mejor forma revolucionaria es la que sirve mejor o de mejor manera realza el contenido.

## Teatro político

Dentro de los múltiples caminos y variantes del teatro popular está el teatro político. No nos referimos a aquel en que predomina lo ideológico —como en toda la producción de Bertolt Brecht— o al de crítica social, sino a aquella expresión que subordina todo valor estético, el arte mismo, a la política. Arte igual herramienta de la política contingente. Encontramos, como en cualquier otra línea del teatro, una surtida gama de calidades que va desde el panfleto ramplón a formas superiores, como la que alcanzó en la década del 20 el gran creador alemán Erwin Piscator.

Piscator empezó su actividad artística apenas terminada la primera guerra mundial. Su teatro adoptó la forma épica narrativa, y tuvo siempre una intencionalidad política. En el año 1920 escribía Piscator acerca de sus propósitos político-teatrales: "...Hay que simplificar la expresión y la construcción, procurar un claro efecto inequívoco sobre el sentir del público obrero. Subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario...". Piscator, concientemente, producía obras imperfectas (artísticamente) y decía que no tenía tiempo para preocuparse de la construcción formal. No había tiempo para la depuración definitiva, puesto que su obra era de transición. Las ideas revolucionarias exigían esa urgencia de realización.

Era una época crítica la de la Alemania de los años veinte. Se re-pensaban todos los valores. Piscator pensaba que el teatro era bastante más que el reflejo de su época. Por eso sus espectáculos eran una despiadada crítica a la sociedad alemana de ese momento. "El objetivo del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida, para elevar la discordancia social a elementos de acusación revolucionaria, preparadora del nuevo orden 'Piscator en 1923'."

Piscator exigía simplicidad en la estructura para que no hubiera ninguna ambigüedad que disturbara la sensibilidad del público, al mismo tiempo que subordinaba toda intención artística a objetivos revolucionarios. Piscator recurre al teatro como medio de propaganda, porque ésta se hace más efectiva cuando se hace como arte. Su teatro daba soluciones esquemáticas. Era una ilustración de

consignas, en vez de una demostración de ideas a través de la acción dramática. Los personajes hacían discursos, pero no vivían experiencias.

### **Búsquedas y hallazgos**

En ningún manifiesto, declaración de principios o exposición conceptual de los teatros populares o revolucionarios o políticos de la Europa actual, de América del Norte o del Sur o del África o de Asia, hemos encontrado nada que se pueda agregar a las ideas de los iluministas del siglo XVIII, de los burgueses progresistas del XIX, de Piscator o Brecht.

En la acción diaria, en la creación anónima de un teatro que surge por las apremiantes necesidades de comunicación directa, bajo la opresión de dictaduras, es en donde empieza a aparecer en Latinoamérica un teatro popular que responde a las necesidades de nuestro tiempo. Es la respuesta popular y revolucionaria del arte como precursor de un pensamiento nuevo y de la necesidad de comunicación del hombre oprimido, en un mundo en el cual aún no se producen los cambios estructurales.

El Instituto Internacional del Teatro, dependiente de la UNESCO, ha realizado varias conferencias, ha dedicado parte de sus congresos y ha efectuado encuentros ad hoc, con el objetivo de tratar el tema teatro popular. Allí se han discutido los problemas, se han analizado estadísticas, se han conocido experiencias. Respuestas varias, muy semejantes todas, para la misma pregunta, para similar inquietud. Algunas respuestas son alentadoras. Otras, la mayoría, son pesimistas en esas reuniones de hombres de teatro. Muchas recetas; las mismas que se barajan desde hace dos siglos. Conclusión: ninguna. Muchos piensan que para el hombre de hoy y su cultura, para nuestras formas de vida, ya no es posible un teatro popular. Creen que el teatro, el arte, es selección. El teatro es sólo grandes personajes, grandes problemas, grandes ideas, accesibles sólo a aquellos hombres de sensibilidad superior, de alto nivel cultural y jamás a las masas, a la infinita y variada vastedad del pueblo. No son sólo europeos los que comulgan con esta hermosa rueda de molino, sino que los hay en nuestra angurriente y colonizada América Latina. Más adelante analizaremos este pesimismo y veremos como la



responsabilidad del alejamiento del público popular de las salas habituales de teatro no es responsabilidad del pueblo, sino del Estado y de los que dirigen y hacen teatro.

A partir de la última post-guerra todos esos teatros (movimientos teatrales) orientados por ideólogos europeos de gran estatura, tuvieron y siguen teniendo una buena disposición, muy paternalista, de hacer un teatro nacional popular. Allí estaban o están: Jean Vilar, George Wilson, Jean Dasté, Roger Planchon, Vittorio Gassman, Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Jean Louis Barrault, André Guisselbrecht, Bernard Dort, E. Copfermann, René Voisin, Alfonso Sastre, para nombrar algunos de los tantos directores, actores, autores, ensayistas, hombres de teatro que honestamente, sin espíritu demagógico, quieren encontrar, en la alquimia del mundo actual, el secreto de la transmutación del teatro.

Y en otra sociedad, la socialista, en donde la lucha de clases fue abolida por el triunfo del proletariado, hubo también una búsqueda, realizada por geniales creadores. Esa búsqueda duró hasta los primeros años de la década del 30. Fueron los Mayerhold, los Evreinov, Tairov, Vajtangov, Maiakovski, Oklophov.

Casi todas las experiencias europeas, salvo algunas como las de Piscator y Mayerhold que dejaron una herencia tecnológica y de dirección extraordinariamente rica, se quedaron en viejas fórmulas modernizadas. Algunos incurrieron también en los vicios del esquematismo o en simbolismos ininteligibles. Murieron aprisionados por, o siguen asfixiándose en, lo novedoso de la estructura dramática y de la mecánica de la realización.

Nada de esto nos resulta útil, aquí y ahora, en Latinoamérica. Nuestra realidad social supera las realizaciones y concepciones europeas. Estuvimos durante muchos años, diríamos siempre, acostumbrados a que toda la "cultura" nos llegara de Europa. Hemos vivido de cultura refleja. Fuimos españolizados, afrancesados, anglosajonizados, sajonizados y luego yanquizados. Ahora vemos, dolorosamente, que se pierden talentos y esfuerzos de nuestros jóvenes jugando al hermetismo o imitando al doliente y angustiado grotowskismo. Son talentos que deberían servir otras causas en esta geografía poblada de seres con hambre de verdad cultural.

## El populismo

El teatro es entretenimiento por sobre toda otra consideración. El ser humano necesita entretenerse, en el sentido de re-crearse. Entretener transformando: he ahí la fórmula del teatro. Jamás entretener drogando, adormeciendo, distrayendo. Ante esta necesidad permanente de entretención del hombre, los mercaderes surgieron con su veneno de diversión, de distracción. Tuvieron como aliados y como mecanismos para emponzoñar a millones de seres, a la radio, a la televisión y al cine.

Para satisfacer la necesidad real de recreación del público se le dio a éste el populismo —la antípoda de lo popular— en forma de radionovela, telenovela, fotonovela, tiras en serie. Su base es lo epidérmico de lo emocional y del sentimentalismo, antípoda a su vez de los grandes y auténticos sentimientos. La receta consistía en seleccionar pasiones, sentimientos y conflictos, todos en situaciones monofacéticas y superficiales, en las que florecen personajes que animan melodramas lacrimógenos. Hay montada una gran maquinaria para producir estas formas de diversión y de escapismo. Existe una notable tecnología especializada en fabricar estos productos enajenantes del populismo, con apariencias de popular. Ese "arte" es expresión de conflictos privados de seres a quienes lo social, lo económico y lo político no toca ni alcanza. Este veneno envasado en radio, televisión, revistas, cine y teatro, se hace desde un punto de vista técnico, en forma bastante perfecta. Hay todo un equipo de "cerebros", con una larga experiencia, que trabajan para vender pasiones baratas, como distracción alienante...

Cuando se habla de penetración ideológica y cultural, hay que recordar especialmente ésta que se hace por vía audiovisual. Las inocentes revistas femeninas, de masiva difusión, pensadas en idioma imperialista, pero traducidas al castellano, tienen tirajes de cientos de miles de ejemplares especialmente para Latinoamérica. Y en cientos de miles de mujeres ha estado produciéndose una deformación ideológica que será muy difícil de eliminar y reorientar.

El teatro de nuestra época ha encontrado una vía de difusión a través de la radio y la televisión que lo hace accesible a millones de personas. Todo el público que vio a Sarah Bernhardt, a la Réjane o a la Duse a lo largo de medio siglo, puede ver hoy en dos horas a cualquier

actriz. A esas divas les costó toda una vida llegar a sus miles de espectadores. Esta capacidad masificadora de los modernos medios de comunicación los convierten en armas de doble filo. Para la realidad latinoamericana, armas de un solo filo, peligrosas y mortales por haber caído en poder de la radio y la televisión, que venden alienación y un falso modo de vida.

### **Teatro - Entretenimiento - Comunicación**

Cuando hablamos de un teatro que eduque y transforme al público, pensamos en un teatro que entretenga, que atraiga, que satisfaga la necesidad de recreación del ser humano. El teatro popular tiene necesariamente que ser entretenido para tener la posibilidad de atraer a las masas. De este modo, el teatro se convierte en un excelente e insustituible medio de comunicación. El teatro es comunicación por excelencia. Los diarios y revistas tienen una irradiación comunicativa secundaria, aunque aparentemente pareciera lo contrario. La gente busca en el diario sólo lo que le interesa, lee sólo titulares o lo relacionado con escándalos y los pasatiempos. Los artículos editoriales, en donde se supone está la parte ideológica de orientación al lector, son tal vez los menos leídos. Balance negativo.

En cambio el teatro, ya sea el que se realiza en una sala cerrada, al aire libre, a través de la radio o de la televisión mantiene la atención del que ve y oye, haciendo llegar su contenido absolutamente a todo ese público. Cumple plenamente, así, con su función y con su misión comunicadora.

Su poder de "penetración ideológica" (podríamos llamar de este modo al contenido de la obra), su poder de transformación, resulta efectivo en grado sumo y, además, no puede ser sustituido por ningún otro medio de comunicación usual.

Lo que se le da al público a través del arte, visual y auditivamente, surte efecto tanto en el analfabeto como en el más sabio y culto de los profesores universitarios.

Por estas razones, el teatro es y ha sido la expresión máxima de todas las culturas a través de la historia. Su madurez ha correspondido, homológamente, a la madurez de la cultura respectiva.

La humanidad vive en este momento una etapa de cambios profundos, fundamentales. Es una etapa de transición. Pasamos los umbrales del siglo xix, prolongado en el siglo xx, y estamos entrando en la Era Científica. Por eso el arte, y el teatro en especial, es expresión de esa transición. El hombre está angustiado por el tiempo que se le escurre entre los dedos. Quiere encontrar la *verdad*, la única y absoluta. Y en el teatro cree encontrarla cada vez que surge una nueva forma de teatro popular.

Por eso, en esta búsqueda desesperada de caminos, muchos creen que basta sólo el cambio de las formas. Otros creen que basta el verbo emocionado de sus personajes que luchan por cambiarlo todo.

### El público y las salas

Muchos han sido y siguen siendo los factores del alejamiento del público del teatro. Además del divorcio de las masas populares con los contenidos de las obras, problema ideológico de fondo, están los factores de orden social, los de intereses y necesidades culturales, los de orden económico y los de orden doméstico y práctico.

Ya hemos visto cómo el gran público, en un vasto momento de la historia, concurrió masivamente a los teatros griegos y a los espectáculos religiosos del medievo. Luego, a partir del Renacimiento, ese público abandonó el teatro como identificación y como entretenimiento. Desde ese momento se orientó en un sentido cada vez más clasista, como creación de personajes y como problemática. Esta orientación al servicio de intereses estéticos de la aristocracia, tuvo su respaldo en el desarrollo del edificio teatral. De la plaza pública, de la feria, de los corrales, se saltó al gran edificio, al lujoso palacio construido con derroche de ornamentación. Así surgen los grandes escenarios enmarcados en relieves dorados, los fosos de orquesta, los palcos y retropalcos, los salones adyacentes. Todo ello —expresión lujuriosa del estilo barroco— era sede de acontecimientos sociales, para uso exclusivo de los nobles y de las clases adineradas. La ópera contribuyó, de una manera fundamental, al desarrollo de esta nueva arquitectura que reflejaba las clases sociales y su poder económico. El edificio teatral empezó a servir más bien a la ostentación del poder del dinero que al arte del teatro. Los siglos xviii y xix son los peores momentos del teatro, en cuanto a público

se refiere, con las excepciones del apogeo del romanticismo y los movimientos del realismo burgués de las décadas finales del ochocientos.

Pasaron cuatro siglos de sometimiento del teatro a los gustos y a los intereses de la élite de turno, que dominaba el poder político, el social y el económico. Por eso el teatro, como superestructura, fue reflejo de esas estructuras de las clases sociales dirigentes y detentadoras del poder, aristocracia y burguesía respectivamente. El autor escribía, el actor representaba, el "decorador" decoraba, el empresario organizaba. Del trabajo de todos ellos resultaba el espectáculo dramático que se representaba en el palacio settecentesco, léase teatro de ópera.

¿Podría la masa popular, el público mayoritario latente, acceder al sagrado recinto teatral? Imposible. Grupos de estudiantes, una minoría de la pequeña burguesía, o los pocos que tenían hambre artístico, llegaban al teatro. Pero para ellos había una localidad en el último piso, sin lujos ni comodidades, relativamente de bajo precio, cuyos asientos eran tablas tendidas a lo largo. En muchos casos estos desheredados de fortuna permanecían de pie entre los huecos o claros que dejaban las columnas de esa localidad, la más "alta". Desde allí se oía bien (como fenómeno acústico normal: en las partes altas se oye mejor que en las bajas), pero se veía a los actores en escorzo o, más bien, sólo sus cabezas. Ese lugar, tan lleno de anécdotas, se llamó paraíso, galería, cazuela, gallinero, según el uso y la costumbre de cada país. Hay una extraordinaria película de los comienzos de la década del 40 que se llama *Les enfants du paradis -Los muchachos del paraíso-* (Marcel Carné) que muestra a los actores y teatros de boulevard de París de mediados del siglo pasado, frente a los jóvenes del "paraíso".

### **El teatro popular a fines del siglo XIX**

Cuando algo se hace imprescindible se crea una necesidad; luego se la cultiva, para que perdure. El público de la ciudad griega y el del burgo medieval, tuvieron necesidades culturales. El Estado griego y las corporaciones artesanales de la Edad Media se preocuparon de cultivarlas. Esa fue la intención de los iluministas; la de Romain Rolland y sus seguidores: satisfacer una necesidad, la del teatro como medio de comunicación, de educación y de entretenimiento masivos, a fines del XIX.



Para asistir a esos espectáculos de gala, la élite de la burguesía y la aristocracia se vestía de modo especial. Los hombres con levitas, fracs, smokings, sombrero de copa, condecoraciones. Las damas con elegantísimos vestidos, joyas, peinados especiales. La asistencia al teatro era algo excepcional que exigía una preparación largamente antelada. Las "mejores familias" de esa clase social compraban, remataban al mejor postor en subastas o arrendaban los palcos con sus retropalcos, antesalas en donde se ofrecían agasajos con champagne, licores y delicadas viandas. Tal como se ve en esta breve descripción, se había llegado a la ecuación teatro-fiesta de gala de la burguesía plutocrática.

¿Había un lugar para el pueblo, para los millones de empleados, obreros, profesionales de rentas bajas? Absolutamente no. Hasta ahora subsiste la costumbre de vestirse de manera especial para los estrenos. Hay salas a las cuales no pueden entrar hombres que no llevan corbata. Se comprende entonces en qué medida este factor social constituyó un impedimento para que el público popular se reincorporara al teatro.

Se agrega el factor de contenido de las obras, ajeno al interés popular, como insalvable barrera clasista con la cual la burguesía, alta o media, impidió la entrada a su "templo" a la gran masa.

A todo esto se añade el precio prohibitivo de las localidades. Esta fue la gran preocupación de los promotores del teatro popular. Antes no había la competencia del cine y la televisión. Hoy en Europa una localidad de teatro vale entre cinco y veinte veces más de lo que vale la misma localidad en el cine; por lo cual el teatro sigue siendo espectáculo para élites de burguesía adinerada. En Latinoamérica, y más en los EE.UU., el fenómeno es semejante. La entrada al teatro exige desembolsos que superan las posibilidades de las mayorías.

### **Lo nacional, lo crítico como elemento vitalizador**

Si agregamos la educación por el arte a la facilidad de acceso al sitio físico teatral y al precio económico de las entradas, tendremos un real acercamiento del público al teatro.

No nos referimos a un teatro popular, sino a cualquier teatro. Ahora bien, si los temas, los contenidos y los problemas, como también los

personajes, son expresión verdadera del medio –intencionadamente uso términos generales y amplios–, nos acercaremos más aún a un posible teatro popular. Se trata de recuperar en breve tiempo lo que el público perdió a través de siglos. Todos los medios son buenos, siempre que no se haga populismo, sino un teatro de recreación educativa. Las exigencias fundamentales, que se repetirán siempre, son entretención y transformación.

Las estadísticas indican que anualmente en los grandes centros teatrales –ciudades con gran población flotante– tales como Londres, París, Nueva York, el público que asiste a los espectáculos no pasa del 3% de la población. Ese público no es popular y el espectáculo por lo general es teatro de vanguardia para élites o tradicional. Para la realidad de Latinoamérica, en igual tipo de obras y de público, el porcentaje indicado baja al 1 ó al 1 1/2% de la población, en ciudades de gran desarrollo teatral (Buenos Aires, Montevideo, Santiago).

Si hacemos una síntesis de las teorías que han animado a los teatros populares a través de este recuento histórico-ideológico, tendríamos el siguiente cuadro en lo que a obras se refiere: contenidos que eleven moral y culturalmente al hombre y apoyen su educación; tesis y problemas sociales; teatro crítico de la sociedad actual y a veces romántico anunciador de un mundo futuro sin injusticias y en el cual el hombre pueda ser feliz; presencia de la lucha de clases y de temas políticos.

En cuanto a forma y estructura predominó el realismo, en especial la tendencia crítica y social de herencia ibseniana. Ha existido también la idea de que sólo a través de formas nuevas y por medio de símbolos era posible hacer teatro popular, incluso prescindiendo de las estructuras tradicionales.

En cuanto a los factores que alejan al público del teatro los resumimos así: distancia de la sala teatral con respecto al hogar y al trabajo, precios altos de las localidades y salas lujosas que lo espantaban. Para salvar esos obstáculos se pensó en crear salas en los barrios con precios muy bajos competitivos con los del cine. Este balance incluye las ideas de los iluministas, la Revolución Francesa, la burguesía progresista del siglo XIX (Rolland, Gémier, Pottecher) y la teoría y la práctica de los europeos y latinoamericanos que siguen esas líneas hasta nuestros días.

La mayoría de los buscadores del teatro popular como verdad única, sobre todo los de tendencias políticas, ha mantenido una actitud extremadamente sectaria, negando cualquier expresión artística que no fuera la suya. Así, por ejemplo, algunos piensan que no hay varios temas en el de teatro popular sino que el tema es uno solo, el que ellos tratan en su obra. ¿Cuál podría ser ese tema tipo, si los temas del pueblo son todos los que atañen al hombre que lucha y que está vivo? También se piensa en el sentido nacional, nacional con minúscula, como la columna vertebral del teatro popular. ¿Qué es lo nacional para nosotros los latinoamericanos? Por ejemplo podemos tomar la gesta gloriosa que selló la Independencia del Perú. Los nombres que allí aparecen en gran número, serían muchos de ellos considerados hoy como extranjeros, pero entonces, momento feliz de la historia americana, eran todos nacionales, porque así se sentía, en la emoción y en la inteligencia, a esta América nuestra, la grande y del futuro, como una sola nación. Es éste el concepto de nacional que debería animar el teatro popular. América Latina debería volver a ser la patria de todos los que nacen en ella, sin las barreras que el imperialismo fue creando y fomentando durante más de siglo y medio. Si hacemos una comparación con Italia o con España o USA, como naciones, nos convenceremos que Latinoamérica tiene más características de nación que las señaladas.

### **Lo vitalizador y crítico del teatro popular**

Mucho hemos insistido en la importancia del contenido en una obra de teatro popular. Esos contenidos son fruto de la inteligencia popular y al mismo tiempo deben ser capaces de provocar inteligencia popular en el público. De ello surge una característica básica del teatro popular, actual y de este mundo americano nuestro: su vitalidad y capacidad de vitalizar. Ser vital significa que es un teatro animador de la vida, de la savia, del hálito del pueblo. Y es vitalizador porque va a transmitir esa fuerza como una luz creadora de futuro. Un teatro que sólo se limita a analizar o a interpretar la realidad, carece de vitalidad. ¿Qué entendemos cuando decimos crear futuro? Entendemos transformar al hombre, transformar la historia. Si un teatro critica lo que le pasa al hombre o critica lo que contempla está en el siglo pasado. Eso lo hicieron

Gogol, Ostrowski, Chejov, Ibsen, Hauptmann y Tolstoi, todos ellos lo hicieron genialmente.

La mayor parte de las obras que leemos a diario de autores que creen que están escribiendo teatro popular, miran el mundo circundante, los hombres y lo que les pasa a esos hombres. Encuentran malo ese mundo y lo que sucede y por eso lo critican. ¿Cuál sería la misión de ese escritor? Al mostrar esa realidad, provocar su transformación, haciendo que el público tome conciencia de los males de la sociedad; no lamentando los hechos, sino construyendo, en ese público, el futuro. Y el futuro empieza hoy, después de la crítica. Esta misión del autor, que es quien da la ideología, es fundamental.

### **Por qué el teatro no tiene público**

Se supone que la gran mayoría de personas trabaja y no tiene medios propios de movilidad y, además, vive en barrios lejanos de las salas teatrales. El tiempo que media entre la salida de la fábrica, taller u oficina y el del inicio de la función teatral, no es suficiente para que este empleado u obrero vaya a su casa a comer, bañarse y cambiarse de ropa. Este factor doméstico-práctico influye enormemente en la asistencia de este público (mayoritario latente) al espectáculo teatral. Su necesidad natural de entretención la satisface con el cine de barrio o con la televisión en su casa, sin hacer esfuerzos especiales. ¿Cuándo asiste esa mujer o ese hombre a la sala lejana de su hogar y de su trabajo? Cuando se tiene un interés extraordinario —por su formación cultural, también de excepción— por ver un determinado drama o comedia. Entonces vence el cansancio de ocho horas de trabajo, hace una excepción y, después de contar el dinero que sacrificará en desmedro de otras necesidades más inmediatas, heroicamente va al teatro. Se lo contará, luego, a sus amigos y quedará este hecho en la historia familiar para recuerdo de sus hijos y nietos: vi tal obra, tal actriz o actor, fue en tal época. Hechos, fechas, momentos excepcionales. Pero el teatro (entretención) tendría que ser lo cotidiano, lo común, al igual que comer, trabajar, vestirse, caminar, descansar. Es muy probable que la gente no se haya detenido a pensar en estas circunstancias. Al hacer el recuento de lo que significan estos hechos tan simples, advertimos cuán lejos estamos de alcanzar la meta.

Si pensamos en el teatro como lo extraordinario, sería éste la contraposición dialéctica de lo ordinario —trabajar, comer, descansar, etc. Mi amigo Matta (Roberto Sebastián), el genial pintor surrealista, en largas conversaciones que tuvimos sobre el tema, me decía que el arte era lo extraordinario y nunca podría ser una expresión a la cual se accede diariamente. Pero la función social del arte ha cambiado completamente. La tela del pintor se cambió por la muralla del edificio público y de la fábrica, la música salió a los parques con las grandes orquestas. El mismo Matta pintó, después, murallas de las calles. El teatro debe estar al alcance de todo el pueblo cotidianamente.

Otro hecho comprobado es éste: el 70% del público habitual de los teatros es femenino. Los hombres van acompañando mujeres. ¿Habría que deducir de este dato que a los hombres no les interesa el teatro y que es un arte para mujeres?

Hay que insistir en los aspectos educativo y de formación cultural de la gran masa del pueblo. Para el hijo de la familia obrera y de una enorme parte de los empleados, sólo existió la escuela en su nivel primario. Para un porcentaje bajo de la pequeña burguesía, hubo educación media. El contingente escolar de esa extracción en América Latina varía entre el 25 y el 30%. La educación universitaria ofrece índices mucho más bajos. La burguesía creó sus escuelas con barreras clasistas. No es ésta la ocasión de hablar de la deformación de las universidades, convertidas hoy en fábricas de profesionales que sirven al sistema y al modo de vida capitalista. Y ni hablar del campesino, porque sólo ahora el Estado se ha dado cuenta que también pertenece a la raza humana. Pero esa educación no preparó al hombre para el arte sino, por el contrario, le imprimió la concepción del arte-adorno, como lo superfluo o lo inútil. Por eso los cientos de miles de personas escolarizadas no son, en igual número, espectadores de teatro. ¿Por qué? Porque la "educación" que recibieron en la escuela estaba destinada, dentro de una estructura piramidal, a preparar potenciales candidatos a esos institutos profesionales que, tradicionalmente, se llaman universidades. La educación escolarizada artística que se impartió fue pobre, mal orientada, sin metodología o con métodos inadecuados y restringida a la música y a las artes plásticas. Nunca hubo ni educación por el arte ni educación por el teatro ni para el teatro. En parte pudo haberse salvado



esta deformación escolar del pasado con el apoyo cultural del hogar. Pero, ¿qué formación tuvieron los padres? Si no la misma, peor. Los frutos positivos de una reforma educacional se verán dentro de un tiempo si se aplican los conceptos de educación para todos, educación permanente y luego educación por el arte.

Más de algún lector se preguntará qué relación existe entre la educación escolar y el teatro. Durante siglos la gran masa ciudadana de todas partes del mundo era (y sigue siendo) sólo mano de obra al servicio de los intereses capitalistas. Eran consumidores del pan de cada día, pero nunca de cultura, menos de arte. Lo artístico era una zona reservada, dentro de los límites de los privilegios de la burguesía. Por tal motivo esa gran masa, que podría constituir un público popular en potencia, no siente hoy la necesidad del teatro como entretenimiento. Satisface esa necesidad con los medios alienantes de difusión que le pusieron a su alcance para perpetrar un sistema. Por eso hay que re-educar al público, hay que formar un nuevo público. Hay que enseñarle a oír música y a ver teatro. Y hay que enseñarle a "leer". Del 75% de alfabetizados (media de Latinoamérica con exclusión de Haití que aún conserva celosamente el 80% de analfabetos), el porcentaje que lee libros es muy bajo. La gente lee menos de lo indispensable y sólo por razones profesionales o técnicas; también lee revistas magazinescas, algunos *best sellers* y literatura erótica. La costumbre de leer se desarrolla paralelamente a la de oír música y ver teatro. Son necesidades que se cultivan. El cultivo y desarrollo de las necesidades culturales son responsabilidad del Estado. El desarrollo de la cultura corresponde a y depende de la evolución y revolución de las estructuras políticas y económicas.

Una sociedad se define culturalmente por el número de ediciones de libros per cápita, cantidad de lectores y visitantes a museos y asistentes a espectáculos artísticos. ¿En dónde se forma ese gusto y necesidad por la cultura en general y por el arte en particular? En la escuela, durante los años de formación de la personalidad del niño y del adolescente. Si en esas edades se hace realidad la educación por el arte, el futuro joven va a sentir que le es imprescindible ver y oír arte, participar sensorialmente con el creador artístico. Y en muchos casos esta inclinación dejará de ser receptiva o contemplativa y ese hombre

se convertirá en realizador de arte. Esto se ha comprobado en aquellos países donde, desde hace años, existe la preocupación estatal por la actividad artística, ya sea escolar o desescolarizada.

## El autor

El teatro es, indiscutiblemente, un hecho social a la par que artístico. No podemos olvidar este fenómeno al tratar del autor como creador de un teatro popular. Hay una acción recíproca, que es su esencia: el teatro nace, como tema-problema y como personaje, del pueblo. Es producto de una determinada sociedad y vuelve al pueblo, a esa sociedad. Se entiende así como un diálogo vivo, cara a cara, entre creador y público. No querríamos emplear la palabra espectador cuando hablamos de teatro popular, porque el público, en este caso, es participante. En un auténtico teatro popular, si no existe el diálogo, no existe aquel como tal.

Por esta razón el teatro popular es un desafío para el autor. Este reto lo obliga a tomar parte en una lucha colectiva, a vivir ideológicamente en un grupo social, a recibir y dar de modo tal que su producción artística sea, más que el reflejo, el resultado de una verdad en la que han participado todos los ejecutantes artísticos y la comunidad. La participación del director, de los actores, diseñadores, hombres y mujeres del grupo social que se haya elegido para situar el hecho base de la obra, corresponde a una interacción, a un apoyo mutuo, a una reciprocidad creativa, sin los cuales el autor no puede producir esa obra como expresión popular. Sin esta forma de metodología colectiva, el autor inventaría la realidad, sería su obra el resultado de su visión personal, seguiría siendo el autor realista del siglo pasado que, con muy buenas intenciones, quiere orientar, educar y entretener al pueblo desde su ventana. Por esta razón, la mayoría, si no todos los autores —se entiende los que pretenden estar a la vanguardia del teatro popular— se queda en la zona del realismo crítico del siglo pasado, en los jardines del seductor mundo ibseniano, sin traspasar las fronteras de esas formas y contenidos burgueses decimonónicos.

Crecemos que por esta razón surgió el teatro de creación colectiva. Fue la respuesta necesaria, imprescindible, a la carencia del autor que

creara la obra que la época, su gente y sus problemas reclamaban. Por esto la gran mayoría de los autores que siente la necesidad de dirigirse a la masa ciudadana y rural, no encuentra eco en ese público para el cual ellos creían estar escribiendo. Este divorcio se debe sólo a la forma y al método de trabajo. Hoy ya no puede existir el autor de teatro popular que se encierre a producir entre cuatro paredes. Para que haya reciprocidad entre autor y público, la obra tiene que crearse, trabajarse, producirse, nacer del público al cual va dirigida. Pareciera ser una paradoja, pero lo popular es así, complejo y paradójico, jamás es simple y obvio.

Los grupos de teatro popular de todas partes del mundo, en este momento histórico, al sentirse huérfanos de autores, al no tener el autor que responda ideológica, técnica, estructural y formalmente a sus intereses y necesidades, optaron por la creación colectiva. Desgraciadamente en esta creación ha estado ausente el autor. Por eso estas creaciones han sido casi siempre aestructurales, mal construidas, sin forma teatral y han contribuido al desprestigio de un método excelente que estimamos el único valedero para el gran teatro popular. No es posible escribir obras de teatro sin el autor. Prescindir del autor sería lo mismo que prescindir del actor. Una cosa es el método colectivo de creación de la pieza teatral, con participación de los demás creadores y la comunidad con el autor, y otra es eliminar al autor del proceso teatral. Desde que apareció el teatro como creación artística del hombre (decimos creación artística, pues existe el teatro como forma instintiva en los animales, en la naturaleza lúdica del niño, en aspectos diversos de la vida social) existieron los tres elementos que lo componen: autor, actor y público.

Cada movimiento teatral ha tenido los autores correspondientes a sus principios ideológicos, o más bien los ha creado. En la historia del teatro vemos que surgen los movimientos renovadores propiciados por otros creadores y luego aparecen los autores. Bastaría, como ejemplos ilustrativos del teatro contemporáneo, citar al Teatro de Meiningen, al Teatro Libre de Antoine, a la Freie Bühne de Brahm, al Teatro Artístico de Moscú de Stanislavski, a los Teatros Independientes de Buenos Aires y Montevideo, al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, etc. Después han aparecido los autores, con las obras que correspondían a esos movimientos renovadores: al no existir los autores que necesitaban, tuvieron que recurrir a los autores del pasado en espera de que sus

contemporáneos se incorporaran al movimiento. Los hombres de teatro de nuestros días que quieren hacer teatro popular, han tomado las grandes obras de los períodos cumbres de la historia del teatro o bien, como dijimos, han elaborado sus propias obras en creación colectiva.

Se ha dicho siempre que un teatro está a la altura de la historia y de su tiempo. Bonita frase para un discurso. Rara es la ocasión en que se ha cumplido. Por lo general el teatro que se le ha dado a los públicos ha sido carroña, alimentos descompuestos que los han drogado o envenenado. Raras veces el público recibe lo que merece o necesita: un teatro a la altura de su época y de sus procesos socioeconómicos. El movimiento que vemos aparecer bajo las más variadas banderas en todo el mundo como teatros populares, quiere estar a la altura de su historia y de su tiempo.

En este período en que todo se transforma, el teatro tiene una misión importantísima: su insustituible posibilidad de comunicación directa con el público, el auténtico diálogo, que no la tiene la televisión ni la radio y que es misión del autor.

### **Creación colectiva**

En diversos momentos nos hemos referido a la creación colectiva como elemento inherente al teatro popular. Precisaremos algunas de sus características.

El teatro, tradicionalmente, fue obra del creador solitario que entregaba a los actores un texto terminado, no como una propuesta sino como un todo indiscutible y perfecto, frente al cual no cabe ninguna intervención, salvo la interpretación de este texto "sagrado" para darle vida en el escenario. Hubo casos de obras de dos autores y también de escritores que escribieron en forma definitiva su obra después de ver algunos ensayos. Se supone que las comedias y los dramas de Shakespeare tuvieron la versión que conocemos después de la interpretación de los actores de El Globo, pero es la obra del poeta. La mayor parte de la dramaturgia medieval fue producto del aporte, del ingenio y la fantasía popular de los artesanos de las corporaciones y las cofradías. Los autores medievales son poquísimos. En nuestra época surge la creación colectiva por la necesidad de tratar temas que los autores no muestran.

En la creación colectiva podemos observar dos fases. Una es la creación propiamente tal que hace el grupo y una segunda fase es la recreación que resulta de la intervención del público. Esto es válido para la auténtica creación colectiva, aquella que es incompleta, inconclusa, la imperfecta, pero no para la creación colectiva que termina en obra escrita por un autor, así haya nacido del grupo. La creación verdaderamente popular es esa imperfecta, la que llega como propuesta al público que accede a esta creación en comunión creadora, activa y transformadora como parte del espectáculo y nunca como receptor pasivo. El grupo creador de la primera fase propone, como parte de la estructura, varios finales tentativos, que devienen cierres estructurales, pero no soluciones del conflicto. El público participa proponiendo otros finales o los cambios que crea necesarios, porque él conoce muy bien el problema de la obra, para que sean improvisados por los actores. Es importante que el público esté consciente de que los conflictos de los personajes (la sociedad) no tienen solución en la superestructura que es el teatro, sino que dicha solución dependerá de los cambios en la infraestructura de la sociedad.

Puntualizando las etapas de la creación colectiva podemos observar dos tipos de esta misma técnica de formulación textual. Una es la creación que surge de la participación del grupo a través de improvisaciones y cuyo texto nunca se escribe. La otra es la que, naciendo igual que la anterior, partiendo de resultados obtenidos de las improvisaciones, es escrita en su versión definitiva por un autor, quien recoge las ideas, los personajes y los diálogos. Hay etapas comunes para ambos tipos de creación y son las siguientes: investigación para elegir temas, investigación sobre los temas, selección de temas-problemas, organización, orden dramático, sistematización. Luego los caminos son diferentes. En la creación sin autor, el grupo establece secuencias (unidades dramáticas o de contenido) sin fijar el diálogo, no hay texto dialógico, ni oral ni escrito, el diálogo es susceptible de cambios, según el público y las circunstancias. La creación colectiva es improvisación permanente. Si una representación se repite, el diálogo cambia, porque cambian los estímulos, tanto entre los actores como con respecto al público. En la otra creación, con autor, el diálogo es fijado por el autor quien, además, establece el orden de las



secuencias, o sea da la estructura dramática de la obra. Estas creaciones se repiten como obras del teatro tradicional, aun cuando su origen haya sido una creación de grupo. La primera es absolutamente creación dialéctica y popular, es la que llamamos imperfecta, que corresponde a un teatro revolucionario y de batalla, que no pretende la inmanencia, sino provocar la participación y por ende los cambios de la sociedad. También puede darse una creación en la cual se fijen el diálogo y la estructura, aun sin la intervención de un autor. Esto sucede por la repetición mecánica (como sucedió con la *Commedia dell'Arte*) o cuando no hay una inteligencia crítica ni metodología dialéctica en el grupo, que deviene incapaz de producir una verdadera comunicación con el público.

En la creación colectiva es fundamental crear personajes tridimensionales (física, psicológica y sociológicamente), que muestren contrastes; tienen que ser y aparecer seres humanos vivos (realismo); o bien simbólicamente destacando una dimensión (simbolismo, expresionismo, farsa, etc.). La estructura de la obra se basa en el personaje, el cual entra en conflicto (oposición de los contrarios). El personaje evoluciona (acceso dialéctico) y el conflicto crece y se transforman los demás personajes. Hay un clímax o culminación y un desenlace, un final o bien dos finales o tres, propuestos por los actores. El público participante también propone los finales que estime necesarios, pero todos estos finales no son soluciones de los problemas planteados en la creación colectiva.

Esta forma teatral no requiere un escenario convencional. Se presenta en cualquier lugar y el público rodea el espectáculo. Así se propicia la comunicación creador-público y la obra inconclusa, imperfecta realiza su objetivo. En ese escenario circular la obra se va recreando permanentemente en cada representación, que nunca repite la anterior. Su imperfección es su característica y su razón de ser. La obra del teatro tradicional pretende la perfección, es un todo acabado en el cual el público, así lo quisiera, no puede intervenir, realizándose la comunicación únicamente a través de la emoción. La auténtica creación colectiva, por esa cualidad de imperfección, permite y, aún más, *necesita* la interrupción del público. Este rompimiento de la continuidad la despeja del último resabio posible de teatro tradicional.

En cuanto a escenario, insistimos en el teatro arena como la forma más útil. Es el escenario del primitivo rito dionisíaco, el circular. El público abraza, envuelve el espectáculo, lo cual lo estimula a la participación e integración. Actores y público están en el mismo nivel, nada los separa y los une el tema-problema de la obra. Y como éste es suyo y ha sido vivido por él, se siente con derecho a participar. Con esto empieza el verdadero fenómeno teatral popular, el de la comunicación inteligente y racional, unida a lo emocional.

Este es el verdadero teatro popular, el teatro-comunicación, el que da y recibe, el que perfecciona y hace crecer al hombre, el que le da la dimensión y la conciencia de los problemas de su clase y de su época.

### Vías en el teatro popular

Los autores de obras de tendencia social, con intenciones de ser teatro popular, han buscado caminos en tres direcciones principales, las que enunciarnos y sintetizamos de la manera siguiente:

#### *Esquematismo*

Se quiere mostrar la realidad con verdad absoluta, ya sea en un momento de la historia, o de una sociedad o de los hombres. Escuela verista, siguiendo, en parte, el neorrealismo del cine italiano del maestro Cesare Zavattini. Se toman tanto argumentos como personajes de la vida real. El contenido ideológico se manifiesta como un juicio crítico a las acciones de un individuo, grupo o clase social. Normalmente el tema de estos sucesos absolutamente realistas es el de la injusticia, la opresión, la falta de libertad, la explotación de la clase trabajadora por la clase dominante, la burguesía capitalista.

Se cae en el vicio del esquematismo, dividiendo a los personajes en "buenos" y "malos". El obrero, el campesino, el hombre del pueblo, es el bueno. El explotador, el policía, el burgués, el dueño de fundo, es el malo. Esto es esquematismo, simplismo, recetas para convencer convencidos. No hay complejidad, ni riqueza psicológica, ni tipificación caracterológica. Se muestra una verdad, pero monofacética. Ya a comienzos del siglo, Stanislavski enseñaba a sus actores y alumnos a

no interpretar los personajes cuya conducta en la obra tenía características negativas de maldad o de crueldad, marcando sólo el acento en la maldad o crueldad, porque el personaje resultaría simplista, sin relieve, sin verdad, falso, con características pobres en una sola línea, sin riqueza psicológica. La naturaleza es compleja imprevisible, multifacética. Bert Brecht, el más inteligente de los autores, el de mayor claridad ideológica, usando la ironía como parte de su método de conocimiento y de interpretación de la realidad (el materialismo dialéctico), muestra al asesino, al explotador, al burgués, con rasgos simpáticos y de ternura en algunos momentos de la obra. Esta contraposición dialéctica equivale a los contrastes de claro oscuro. El "malo" no parecería tal en una dimensión humana, real y auténtica. El "bueno" no tiene aureola ni alas, sino que también es un ser humano con mezquindades y defectos. Entonces su conducta corresponderá a la justicia y a la verdad. Las obras tratadas por el autor de esta manera no serán jamás esquemáticas. Nada cansa tanto como los esquemas simplistas. Las telenovelas, que son la máxima expresión del simplismo y de la estupidez, presentan personajes malos "malos" y buenos "buenos".

Los autores de esta primera dirección están inscritos en el realismo crítico y costumbrista y se caracterizan por tomar partido a favor o en contra de algunos de sus propios personajes. Los viejos geniales del gran realismo burgués —Ibsen, Chejov, Hauptmann, Bjornson— se subían al último piso de la casa o a la copa del árbol para mirar con perspectiva la realidad. Y por eso podían mostrarla sin tomar partido.

El autor no se compromete con personajes, sino con ideas. No debe tomar partido respecto a las luchas y problemas de su obra, sino presentar esas luchas y problemas para que sea el público el que tome partido. El autor de esta primera dirección hace una obra estática y no dialéctica. Su función de elemento transformador de la sociedad y de la historia, no se cumple. Sólo se queda en las buenas intenciones de hacer teatro popular. No hay que olvidar que bien está lo que termina bien.

### *Esquematismo con soluciones ingenuas*

Se muestra la realidad esquemáticamente, pero se agrega otro elemento que hace aún más esquemático el esquema, más simple la

simpleza; da soluciones. A través del teatro, fenómeno superestructural, se da solución a las contradicciones socioeconómicas, fenómeno infraestructural. Los autores de esta segunda dirección escriben dramas-recetarios: "De como solucionar los males de la sociedad en tres actos". Ingenuamente los conflictos de la contraposición dialéctica capital-trabajo encuentran su solución definitiva en el escenario. Triunfan los buenos y se castiga a los malos. Estos cuadros ingenuos, que no tienen la poesía maravillosa de *El pibe* de Chaplin, resultan verdadero teatro de la crueldad pues, a la salida de la función, el obrero volverá a la miseria de su casucha, sin agua y sin higiene. Después de caído el telón seguirá la explotación, la desocupación, la injusta repartición de la riqueza y el mismo sistema socioeconómico en que vive. Este teatro no lo ayuda, no le sirve, no le enseña, no lo anima ni lo prepara para las luchas por los cambios. Históricamente está demostrado que la superestructura no genera infraestructura.

#### *Realismo creador y transformador*

El autor no quiere criticar, sino señalar los males y las contradicciones de la sociedad. Usa una táctica muy diferente a la de los autores de las direcciones señaladas. Sus personajes no hacen discursos en contra de la injusticia, de la guerra, de la explotación, etc. Este autor usa la táctica de mostrar la realidad, marca las contradicciones muy claramente. Aquí no hay "malos" ni "buenos". Hay vida auténtica, con hechos y personajes seleccionados y presentados de tal modo que es en la mente del público en donde va a producirse la calificación de los personajes, situaciones y conflictos. La síntesis que surge en cada espectador es la estrategia del autor. El no dice en su obra quién tiene la razón, qué es lo justo o lo injusto, ni cuál es el camino que hay que tomar. Pero excita la inteligencia del público. Quien vea una obra así concebida, va a tomar conciencia de los problemas que ve y oye con claridad y los entiende racionalmente a través de la emoción estética. Y de esta toma de conciencia se pasa a la toma de posición ideológica. Este autor es un provocador ideológico, un excitador de la inteligencia y la sensibilidad del público que va a ayudar a la transformación de la sociedad.

Hacer estas obras exige del autor gran inteligencia y capacidad de síntesis. Y esta obra inteligente tiene que cumplir como nunca con la gran ley del teatro: entretener. Si no entretiene, desaparecen las ideas, la inteligencia provocadora, etc. El público va al teatro a entretenerse, no a buscar concientización, educación, transformación. Todo esto lo recibe sin buscarlo y sin darse cuenta. El autor que lo consigue es un gran autor. Su camino es el justo. Esa dirección, en nuestro concepto, es la que corresponde al teatro popular.

Aun cuando el teatro popular es originario de Europa (Francia, Alemania y Suiza por antonomasia), ha sido en América Latina en donde ha encontrado su mejor expresión, su desarrollo, su contenido y formas realmente dialécticos. Tal vez el apego a las tradiciones y el peso de una historia cargada de cultura medieval, le impidan al europeo romper fuegos en líneas más audaces y dentro de contenidos de verdadera revolución. Las fórmulas decimonónicas siguen siendo las soluciones de los autores y demás creadores europeos de teatro popular.

### **Algunas de mis experiencias de teatro popular**

Aprovechando mi participación como profesor de actuación teatral en el Teatro Universitario de San Marcos, empecé a orientar las obras que dirigí a la concepción de teatro popular que ya había desarrollado anteriormente. En el año 1974 se me encargó la dirección de la obra *Analfabéticas* de Víctor Zavala. La obra me pareció reiterativa, ingenua, muy por debajo de la inteligencia colectiva popular. Tenía mucho de receta de pedagogo, pero me pareció un excelente pretexto para poner en marcha mis ideas. Le hablé al autor de mis propósitos a fin de que trabajara con nosotros para rehacer su texto. Por falta de tiempo y otras razones el autor me dejó en libertad para hacer los cambios que yo pensaba. La oportunidad fue aprovechada plenamente y dejé el texto como un pretexto para mis intenciones experimentales. La obra se realizó en la sala ENAE con un escenario tradicional, pero los actores (Ina Barúa, Volga Santos, Alberto Mendoza y Juan Loyola) estuvieron la mayor parte del tiempo mezclados con el público en un diálogo permanente. De la obra original quedó el tema del analfabetismo en la sierra andina. Los campesinos conseguían finalmente superar su conflicto sin ayuda externa.



Tanto el tema-problema, el analfabetismo y las soluciones en el contexto dramático, como la abolición de toda barrera entre actores y público, contribuían a producir la comunicación. Los actores provocaban la participación, la que se hacía durante la representación, en un diálogo entre ellos y el público y en las numerosas intervenciones espontáneas de éste. Nunca la obra duraba el mismo tiempo, pues cada representación era diferente de la anterior y dependía de la participación de cada núcleo de público. Siempre se hacen foros y encuestas con respuestas escritas de los asistentes. Esto por sí solo no lo consideramos verdadera participación, aunque es un nexo. La gran participación se hace durante la función con plenos derechos del público que se siente identificado racional y emocionalmente con el tema-problema.

De esta manera, la comunidad participante empieza a transformarse y a su vez transforma —acción recíproca— a quienes le llevaron el mensaje provocador, excitador de su actividad como ente social. La premisa de la obra quedaba muy clara para todos: "La solución de los problemas la dan y la encuentran los hombres y los pueblos que los sufren". Este teatro es un camino que ayuda al principio de pensar todos juntos. Unida a la entretención había toma de conciencia en el proceso de cambios, había desarrollo, posición dialéctica y transformación recíproca entre la universidad y la comunidad a través de la extensión-comunicación por medio del teatro.

En la comedia, el grupo social de la comunidad serrana obtenía un triunfo al conseguir superar su analfabetismo por sus propios medios. Entonces, este hecho, que señalaba que el éxito no se obtiene por acciones individuales sino colectivas, se celebraba con una fiesta: la *fiesta de todos*, como yo la llamo. Y el teatro se convertía de improviso en un pueblo serrano en fiesta, con música, canto, baile, comidas, bebidas. Todos bailaban y cantaban celebrando el triunfo y aprendiendo que así como para celebrar se necesita el aporte de todos, para solucionar cualquier problema también deben participar todos.

Algunos meses después, con los alumnos de un curso para trabajadores, se presentó la oportunidad de hacer una obra colectiva. Estábamos impresionados por un hecho de relevantes proporciones socioeconómicas en el Perú: la migración de grandes contingentes de campesinos de la sierra hacia las capitales de departamentos, en especial a Lima. Les

propuse a los alumnos que fuese éste el tema de nuestra obra y la llamé *El provinciano*, título, además, de un hermoso vals limeño. Todos eran serranos, limeños de primera generación, de modo que sus experiencias nos serían muy útiles. El argumento básico eran las vicisitudes de una familia serrana que migra a la capital atraída por el espejismo de la gran ciudad. Uno de los problemas que evitamos fue el de caer en el populismo melodramático; procuramos no despertar la conmiseración del público que podría llorar por las desgracias de los personajes (error del teatro "pink" de los años 30 en los EE.UU.). Había que mostrar aspectos variados, realistas, positivos, vividos por los mismos protagonistas del teatro. Un muchacho, protagonista de la obra, que había llegado casi niño de la sierra y al que le había costado mucho sobrevivir en esta jungla y poder estudiar, es elegido miembro de la directiva del pueblo joven donde vivían sus familiares. Propone la creación de una biblioteca, pues a él le costó mucho estudiar y conseguir libros. En la ficción de la creación colectiva llegaban donaciones de libros de todas partes de entre el público. Se levantó una persona muy apesadumbrada y dijo que no sabía que se iba a organizar una biblioteca y por eso no había traído ningún aporte, pero "apenas llegue a mi casa, los voy a traer para ustedes". Cuando se hacía la elección de la directiva del pueblo, todo el espacio con el público era la asamblea. Al pedir que se propusieran nombres de candidatos siempre el público, espontáneamente, proponía al joven protagonista. La madre, en momentos de angustias económicas, salía a vender algunos objetos y lo hacía entre el público, por supuesto, y siempre la gente le compraba pagándole con dinero real. Ese público es ingenuo, es público virgen para el cual no hay límite entre realidad y ficción.

Con otra promoción de trabajadores, siempre en el Teatro de San Marcos, realizamos otra creación colectiva y esta vez con el candente tema de la drogadicción. Como en los casos anteriores, hicimos una amplia investigación entre todos los componentes del grupo. Esta abarcó clínicas, médicos, policía especializada, casos clínicos en tratamiento, contactos directos en sectores del distrito de La Victoria con drogadictos que nos pusieron en relación con un medio casi inaccesible. Recogimos datos y casos concretos, experiencias que nos fueron preciosas, especialmente para una escenificación de droga consumida colec-

tivamente. El material del cual dispusimos fue tan vasto que nos resultó difícil la selección final para estructurar nuestra creación con los personajes claves dentro de un relato coherente para una obra de 90 minutos. Las secuencias fueron muy bien establecidas en esta historia, en la que había vidas paralelas en miembros de una misma familia, celebrando dos hechos positivos, reales y no falsamente logrados. Por una parte se conseguía la rehabilitación de un drogadicto con la ayuda de todos los amigos de su grupo y por otra se celebraba el vaciado de techo de la casita que construía colectivamente el hermano obrero de la familia. Se terminaba en la fiesta de todos, en la ficción y en el teatro, destacando que nada se consigue si no es trabajando en grupo: lo colectivo es determinante en la sociedad. Esta obra obtuvo un extraordinario éxito en pueblos jóvenes en donde el público participó más allá de nuestras expectativas. Además de la comunicación racional, que era nuestra meta, por las características del conflicto, la comunicación emocional era sobrecogedora. Todo era tan real que parecía la vida misma.

Lima, que ha crecido descontrolada y caóticamente, nos ofreció tema-problemas abundantes y riquísimos para otra creación colectiva con un nuevo contingente de trabajadores-alumnos. Los millones de peruanos que viven en zonas tugurizadas, con problemas socioeconómicos críticos, capas medias y bajas de la pequeña burguesía, podían proporcionarnos abundante material para los personajes y conflictos de la obra. Los alumnos conocían, por haberla vivido y observado de cerca, esa verdad peruana capitalina. La obra la llamamos *Realidad de dos familias*. Y siguieron otras creaciones colectivas, animadas por los mismos principios. Desgraciadamente esta labor tan valiosa ha quedado interrumpida en el Teatro de San Marcos.

En el teatro no se dan recetas ni se solucionan los males ni las contradicciones de la sociedad. Pero desde el escenario puede hacerse pensar; se excita el pensamiento crítico de la sociedad. Como esta forma es dialógica –teatro popular– enriquece las aptitudes creadoras y despierta la conciencia del hombre, haciéndolo capaz de encontrar por sí mismo las soluciones a sus problemas, sin dependencias ni sojuzgamientos. Y en su acción recíproca, esta forma de comunicación, a través del teatro, hace al creador artístico, al universitario, más rico y le enseña un camino que está construido en base a la verdad.

Estas actividades de teatro popular realizadas por el Teatro de San Marcos fueron bastante más allá de la mera difusión y proyección universitaria, tanto por su "dialogicidad" y acción recíproca con el medio, como por la investigación de la realidad. Podría configurarse la extensión-comunicación, si su acción fuese permanente y si la universidad se volcase con todo o parte de su quehacer en una determinada comunidad para establecer con ella, en profundidad, el diálogo creador, transformador y recíproco. Estas acciones nuestras constituyeron, como valiosa experiencia, el primer paso que da una universidad peruana para empezar a ser conciencia crítica del medio en el cual desarrolla su acción.

## Conclusiones

Consideremos finalmente las características que deberían concurrir en las expresiones del teatro popular. Sin ánimo de dar verdades absolutas y permanentes, enunciemos en síntesis aspectos teóricos que se repiten, con variados acentos, en dichas creaciones:

- No existe una forma única de teatro popular válida para todos los pueblos y para cualquier momento histórico.
- No hay un género ni un estilo ni una forma únicos de teatro popular.
- No es inmanente. Su vigencia y utilidad se subordinan a las circunstancias, al lugar y al momento.
- No debe descuidarse la forma, aunque el contenido sea lo fundamental. La forma debe aclarar el contenido, por lo cual debe procurarse perfección técnica.
- Expresa la verdad de un momento histórico determinado, en lo económico, social y político y surge de la comunidad.
- No es creación de intelectuales. Nace de la base; por eso es popular. El intelectual sólo podría provocar su nacimiento, orientarlo o bien apoyarlo técnicamente.
- Es dialéctico por excelencia. Vive en crisis y en permanente transformación. Lo que es válido hoy, no lo será mañana; y lo que es válido en un lugar, no lo es en otro, aun cuando coincida el momento histórico.

- Jamás es simple y esquemático ni panfleto, ni de fácil solución (idealismo) o de simple consigna. Es complejo y tiene muy en claro que las soluciones a los problemas sociales no se dan en la superestructura teatral, sino en la infraestructura económica y en las luchas sociales.
- Es inteligente y provocador de inteligencia popular y agente de transformaciones de la sociedad. Es vital y vitalizador.
- Es fiesta popular. El pueblo se ha expresado siempre en forma colectiva, en la *fiesta de todos* con alegría, o bien usando la ironía y la burla de la farsa.
- Es comunicación por antonomasia, diálogo entre autor, actores y director con el público. En el teatro popular el público deja de ser pasivo y receptivo para ser activo.
- Es revolución cultural, revolución en el arte, en la sociedad, en las estructuras económicas y sociales.

Todas estas características son válidas para Latinoamérica, ya que Europa sigue pensando en el marco decimonónico, dentro de una vía modernizadora pero no revolucionaria. Queda abierta la puerta a las discrepancias. Nadie tiene la verdad única, absoluta, como la burguesía del ochocientos que Ibsen representa, encerrada en su puño apretado.

¿Cuál es el aporte del teatro popular y qué es lo verdaderamente popular? Todo este breve ensayo insiste sobre lo nuevo y lo verdadero como elementos significantes de este teatro. No pretendemos dar la última palabra ni agotar el tema. Estas son sólo algunas reflexiones acerca del teatro popular, fruto de nuestra labor, de nuestra experiencia vivida en busca de una forma propia y expresan nuestra responsabilidad como hombres de teatro de este mundo andino y de este tiempo. Nuestras ideas obedecen a planteamientos que hacemos dentro de una concepción dialéctica. El futuro, según cambien la realidad, las instituciones y el hombre mismo, propondrá otras reflexiones que corresponderán a ese futuro. Ahora miramos hacia adelante, más que al presente, que es siempre pasado, y le ofrecemos a la vida lo que ese futuro nos promete.



