

*Eugenio Cabrera Merchán**

CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR

* Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello

Antecedentes

El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, es un organismo internacional en el que participan Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Panamá, Perú y Venezuela, que coordina las políticas de desarrollo de la cultura popular en estos países. Su labor la realiza a través de extensiones institucionales denominadas Comisiones Nacionales y Centros de Trabajo de Cultura Popular, éstos últimos dispersos estratégicamente en la geografía regional.

Esta situación ha imprimido una tónica descentralizada de gestión institucional, encaminándola, preferentemente, al fortalecimiento de las comunidades regionales y locales y a estimular su participa-

ción, para responder a las necesidades del desarrollo y progreso social.

En este contexto, valorizamos la gestión de los Centros de Trabajo, sobre todo, cuando a lo largo de su trayectoria han respondido a una política autogestionaria por parte de los círculos sociales locales, que han tomado para sí, la problemática cultural de las comunidades a las que representan. La multiplicidad de estas acciones y la diversidad de microuniversos sobre los cuales se desenvuelven, reafirmar el carácter multiétnico y pluricultural de la identidad o identidades nacionales, dando lugar a nuevas temáticas trascendentales y oportunidades para el cumplimiento cabal de los objetivos fundacionales del IADAP.

En el Ecuador, estamos actuando en las tres regiones del país, con los siguientes Centros: San Antonio de Ibarra, Ambato, Loja, Tena, Puyo, Esmeraldas, Montecristi y Guayaquil. En cada uno de ellos se ha establecido un plan de acción destinado a cubrir las diversas manifestaciones del arte popular, fundamentalmente la que cultiva con excelencia la comunidad.

En este sentido, los Centros de Trabajo del Puyo y Tena, particularmente, sus instituciones barriales y el sector educativo, han merecido nuestra asistencia, habiéndose logrado verdaderos ensayos en el área del teatro popular, con una participación importante de los sectores involucrados.

Dos son los aspectos medulares de la experiencia gestada:

- a) Desarrollar una propuesta teórica-metodológica para el estudio y promoción del teatro popular en el Ecuador y que en el futuro pueda extenderse a los otros países; y,
- b) Formación de grupos teatrales, capacitación de actores y talleres de creación colectiva en las comunidades.

En esta intervención, me referiré a los resultados de estas actividades que han sido condensadas en el documento **Lineamientos Teórico-Metodológicos para el estudio del teatro popular en el Ecuador** de próxima edición y con el cual pretendemos contribuir al fortalecimiento de nuestra identidad, a la mejor comprensión y análisis de la cultura popular y su par-

ticipación como suscitador del hecho cultural; y, en términos generales, al desarrollo de la cultura nacional a la que nosotros estamos llamados a promocionarla y poner una cuota modesta por cierto en su ejecución.

Puntos de partida

Señalaremos, inicialmente, que nos ha interesado trascender del análisis que caracteriza del Teatro Popular alrededor del “ser sencillo, directo y objetivo”, en el se debe discriminar la trama que conforman el argumento oral o escrito, la idea central, los personajes que llevan la acción, el espacio escénico, sus movimientos, la comunicación, el vestuario, la relación actor-público, actor-director, el actor y su circunstancia social, etc., y dentro de ellos encontrar las expresiones del sentir del pueblo y que tienen en su significación una perspectiva social.

En contrapartida, nuestra reflexión central intenta desarrollar un marco referencial que permita una redefinición del Teatro Popular en función de varios aspectos de los cuales referiré a continuación:

1. Un presupuesto inicial se desprende del debate sobre el con-

cepto de cultura popular desde la propuesta metodológica de N. García Canclini, que relievaa la necesidad de clarificar lo que es **lo popular** de una manera precisa y autónoma, para luego, por extensión, definirla en su especificidad.

Al respecto nos parece imprescindible evitar los modelos paradigmáticos para tratar el problema cultural popular, lo que puede lograrse imbricando las operaciones básicas en la lógica científica: deducción e inducción.

Identificamos en lo primero, a quienes parten de las categorías y conceptos generalizantes como modo de producción, medios masivos de comunicación, clases sociales, aparatos ideológicos, etc., en función de los cuales la cultura popular corre el riesgo de definirse como una derivación de la voluntad y sentido ideológico de las clases dominantes.

A la inversa, ubicaremos a quienes encuentran una solución definiendo la cultura popular desde la delimitación de los grupos subalternos y en la captación intrínseca de las cualidades de su praxis cultural.

En este sentido, relievamos la necesidad de estudiar la cultura

popular desde una perspectiva diacrónica, que repare en las particularidades de los grupos subalternos, reconozca la heterogeneidad social y no ignore las leyes macro-sociales que demarcan la existencia real de una estructura de dominación.

La doble articulación que hemos observado exige así mismo, integrar los procesos de producción cultural-ideológica a la economía, dimensionando a la cultura como práctica simbólica y material. En tal sentido, es pertinente proponer:

- Integrar el estudio de los fenómenos simbólicos a la elaboración de la teoría científica de la cultura.
- Interrelacionar lo económico y cultural sin caer en reduccionismos.
- Delimitar las manifestaciones culturales desde los sectores dominantes y subalternos, analizando como estos se contextualizan y adquieren significación en función de sus intereses.
- Crear espacios transdisciplinarios para la sistematización de los aportes de los di-

ferentes especialistas que intervienen en esta problemática.

En síntesis, concordamos con el criterio de que se debe considerar en el tratamiento de la cultura popular, no solo la producción y reproducción en el marco de la estructura social, sino también los procesos específicos a través de los cuales las capas subalternas configuran identidades colectivas que trascienden el esquema de las clases sociales generando una particular visión intelectual y simbólica del mundo.

2. Un segundo propuesto, constituye la reflexión sobre las principales tendencias que han expresado lineamientos para la conceptualización y estudio del teatro popular, en las que identificamos al Folclorismo, Populismo Comunicacional y Populismo Político, enfoques que han derivado en los llamados: teatro folclórico, de masas y el teatro populista en su doble tendencia de "izquierda" o "derecha".

Identificamos como "folclorismo" a los enfoques que delimitan su interés en torno a los autores colectivos tradicionales y expresiones dramáticas supervivientes que han dado lugar a consideracio-

nes sintagmáticas, descriptivas, etnográficas y que proyectan como salida un mimetismo de lo tradicional y autóctono.

El "populismo comunicacional" hace relación -en nuestro discurso- al teatro de difusión masiva, ligado a los procesos comunicacionales de la época postmoderna y a la cultura de masas; cuyos enfoques provienen de una determinación unilateral entre cultura hegemónica y grupos subalternos. De hecho contradecimos la dependencia de la estructura de los medios informativos, que mengua los contenidos lúdicos y simbólicos del arte dramático, que subsume el mensaje propiamente teatral por los mensajes de consumo y competencia y, que convierte a los espectadores en meros receptores de las imágenes vertidas en escena.

Como "populismo político" nos referimos a las diversas alternativas que han integrado la praxis teatral a los proyectos histórico-sociales coyunturales, revirtiendo atributos al teatro popular desde las tesis políticas, con características de panfletario y documental. Creemos que no se debe negar la posibilidad de que el teatro se convierta en un espacio de reflexión política, pero no debe descuidarse su particularidad, la especificidad

dialéctica propia de la ficción, del juego tragicómico de la supervivencia intrínseca al saber popular, de la risa y el juego que aparecen y desaparecen de la vida diaria de un pueblo ubicado en el campo y las ciudades que busca construir el sentido de su reproducción social y cultural.

Reflexión final

Frente a la problemática expuesta, consideramos se deben explorar las experiencias latinoamericanas, particularmente las del grupo peruano "Yuyachkani" y del investigador-director teatral brasileño Augusto Boal, con el criterio de enriquecer las pautas metodológicas para el estudio de las formas de teatro popular, particularmente la fiesta popular campesina, el teatro urbano callejero y la producción de obras de carácter popular desde los grupos de creación colectiva.

Para concluir, más que ensayar una definición, nuestro afán es establecer varias premisas que permitan situar y delimitar el objeto de estudio y las pautas para su promoción.

Al respecto consideramos que:

- El teatro popular es un fenómeno híbrido que rebasa "lo nacional" por lo menos en sentido geográfico.
- El teatro como concreción artística cultural proviene de niveles: las formas concien- ciales, las realaciones ideo- lógicas y las instituciones u organizaciones, con lo que su estudio obliga a un enfo- que interdisciplinario de la Estética, Semiología, Eco- nomía, Sociología y Antro- pología.
- El teatro no puede ser defi- nido desde la cosmovisión de una técnica particular o de una escuela específica, pues en el fenómeno teatral se entrecruzan diversidad de expresiones dramáticas, téc- nicas actorales, escuelas de experimentación, tensiones creativas, etc.
- La oposición entre teatro oc- cidental y teatro latinoame- ricano, dejó de ser un ele- mento puntual paradigmáti- co para definir el teatro po- pular. Existe más bien una recuperación en doble senti- do, de complementaridad y retroalimentación.
- En América Latina es cada vez más evidente la recupe- ración de los lenguajes tea- trales vivos en la cotidiani- dad de los pueblos, que obli- ga a no ignorar las fuentes expresivas propias, la multi- direccionalidad y polisemia de los sistemas de signos de nuestras culturas, tras las cuales subyace la pluricultu- ralidad y multiétnicidad que nos acoge.
- La práctica creativa debe ca- nalizarse desde la riqueza del sincronismo cultural que antes que un impedimento, es una matriz generadora.
- Las condiciones para el sur- gimiento del teatro popular serían:
- Descubrimiento y consoli- dación de formas alternati- vas de producción, circula- ción y consumo de espectá- culos propios y alejados del concepto de mercancía que compite en el mercado.
- Superación de las limitacio- nes que imponen las salas convencionales, la censura y las críticas oficiales y etno- céntricas.

- Elaboración de un lenguaje estético propio en base a la investigación interdiscipli- naria.

tento de sentar puntos de partida para impulsar su vigencia e inves- tigación.

- Superación técnica y teórica de los teatristas sobre la ba- se de una praxis auténtica.

Con este criterio, finalmen- te, reivindicaré las experiencias institucionales con los seminarios talleres "in situ", en los cuales se han logrado espacios de debate, in- tercambio y capacitación con los miembros de las comunidades, orientándose la praxis teatral hacia una recuperación de temas y moti- vos históricos, cotidianos, cosmo- gónicos, expresivos de las relacio- nes y reivindicaciones sociales de las comunidades.

- Remantización y revalora- ción de nuestro capital cul- tural en comunicación cons- tante con las prácticas polí- ticas de progreso y desarro- llo social.

Definir el teatro popular desde una proyección futurista, no es una forma de eludir el compro- miso que implica conceptualizarlo en el momento actual, sino un in-

Este es un camino iniciado que nos esmeramos en continuar transitándolo.