

MINISTERIO DE

educación

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA



EL TROPEL DEL GRILLO

CRÓNICAS DE UN TEATRO OCULTO

*(Teatro Popular,
Política y
Educación)*

Freddy R. Amusquivar Ulloa



 UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA

Roberto Iván Aguilar Gómez
Ministro de Educación

Eduardo Cortéz Baldivieso
Viceministro de Educación Superior

Valentín Roca Guarachi
Viceministro de Educación Regular

Noel Aguirre Ledezma
Viceministro de Educación Alternativa y Especial

Jenny Ofelia Carrasco
Viceministra de Educación Ciencia y Tecnología

Luz Jiménez Quispe
Rectora de la Universidad Pedagógica

Freddy R. Amusquivar Ulloa
Autor

3-1-591-17 PO.
Depósito Legal

Bolivia - 2017

La Colección Compartiendo Experiencias recupera la producción de conocimientos, saberes y/o prácticas de maestras, maestros y educadores comprometidos con la educación boliviana.

Cómo citar este documento:

Ministerio de Educación - Universidad Pedagógica (2017). Colección Compartiendo Experiencias y Saberes "*El Tropel del Grillo*". Bolivia.

PRESENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD

La Universidad Pedagógica pone a consideración del público el libro “El Tropol del Grillo. Crónicas de un teatro oculto”, un texto relacionado con el teatro popular, política y educación. El autor es maestro de Educación Secundaria en Filosofía y Psicología, quien presenta sus memorias en torno a su temprana incursión en el teatro, pasión que lo acompaña toda su vida. Esta actividad le ha posibilitado conocer diversos contextos, personajes, situaciones e historias que ahora las relata de manera amena y cuestionadora.

El autor entreteje la educación popular, el teatro de resistencia, la concientización e información sobre los mecanismos de la dictadura y el capitalismo en la historia boliviana, revelando así las luchas populares por la democracia. Relata vívidamente las acciones que jóvenes teatreras y teatros impulsaron, tras bambalinas y en los barrios populares, para la recuperación de la democracia en el país. Son relatos extractados de fragmentos de documentos y de la memoria popular, que sobrevivieron al tiempo.

El Tropol del Grillo presenta al teatro como una forma de hacer educación y producir conocimientos desde las vivencias de las y los apasionados jóvenes y maestras, particularmente. Su contenido motiva a la reflexión y análisis de situaciones cotidianas que están presentes en los barrios, las unidades educativas, las cuales pueden pasar desapercibidas, sin embargo el teatro las pone en evidencia.

Para la Universidad Pedagógica es importante difundir la producción de maestras, maestros y educadores en general. El texto presenta la posibilidad de incorporar el teatro popular en el desarrollo de procesos educativos comprometidos con la visión integral que el Modelo Educativo Sociocomunitario ha recuperado y promueve.

Luz Jiménez Quispe

**RECTORA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA**

SEMBLANZA DEL AUTOR

Freddy Robert Amusquivar Ulloa nació en la ciudad de La Paz el 6 de junio de 1949 y estudió en el Colegio Hugo Dávila. Tiene formación como maestro de Educación Secundaria en Filosofía y Psicología, de la Escuela Normal Superior “Simón Bolívar” de La Paz. Es Licenciado en Pedagogía con Mención en Educación de Jóvenes y Adultos. Cuenta con una especialización en educación, desarrollada en los países nórdicos (Suecia, Dinamarca y Finlandia) y otra sobre Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación en España. También es actor, director y organizador de procesos culturales, teatro y educación popular en todo el país.

Realizó diversas investigaciones, estudios y artículos relacionados con el teatro en Bolivia como: Sistematización Prospectiva del Festival de Teatro de los Barrios “Julio de la Vega” - 1991 -1996. (1997). Incursionó en Investigación sobre Historia del Teatro Popular en Bolivia y participó en el Simposio de Teatro (UMSA - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), La Paz, 1982. En teatro desarrolló la temática “Un Modelo Educativo de Prevención en el marco del Programa de las Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de Drogas (UNDCP).

Es autor de destacados libros de teatro como: “Modelos Vivenciales en la Investigación Participativa”, “Teatro de Títeres”, “Jóvenes Especies en Aparición”, “Creando un Teatro para la Vida”, “Apuntes para una Historia del Teatro Popular en Bolivia” y “El Tropel del Grillo” Crónicas de un Teatro Oculto con la temática de teatro popular, político y educación en Bolivia. Además de obras teatrales que han sido presentadas en diferentes espacios culturales y sociales desde la Amazonía hasta el Altiplano boliviano.

En su trayectoria como educador ha promovido el teatro con jóvenes y docentes Actualmente, el maestro Amusquivar continúa con su pasión, trabajando en el Colegio Germán Busch de la ciudad de La Paz turno noche, con estudiantes trabajadores/as, enriqueciendo los procesos en educación alternativa.

PRESENTACIÓN DEL AUTOR

Esta no es una historia elaborada académicamente. Es una crónica de vidas que han seguido el curso de la historia, desde la vivencia teatral, como pequeñas hojas que arrastra un río. Metodológicamente es una cadena de testimonios, contados desde la vida de personas que también, y a pesar de todo, son parte de la historia. La historia desde la vivencia. La vivencia que mezcla inocencia, dolor, alegría y sabiduría.

Este trabajo no relata las vidas de esas estatuas que están en plazas o parques, tampoco son las vidas de esos personajes que están en libros, con fotos de colores, en blanco y negro o pinturas de personajes con rostro serio y adusto. Son solo las vidas de quienes no están en los libros de historia.

Alguien decía que entre el cielo y la tierra hay más cosas de las que podemos ver. De eso se trata este libro. De teatros que estaban ocultos, en la vida de actores, actrices y personas que vivían en la selva o en rincones marginales de ciudades, en las minas y diversas comunidades campesinas.

Los personajes que están en estas páginas han sido parte activa de la historia de Bolivia, pero sus nombres no están en los libros. Han sido la carne y la sangre del país, muchas veces presos de su propia confusión o de la cárcel, a veces duramente enfrentados, otras veces encerrados en sus dogmas. Generalmente sin dinero. Y lo más extraño de todo; sin aspirar al dinero. Pero siempre entregados con pasión a su trabajo, el trabajo de poner semillas del arte, la cultura popular y especialmente del teatro, en terrenos que muchas veces se secaron luego de dar algunas flores. Pero era un trabajo por su país. Por eso merecen nuestro respeto y admiración. A estas personas, va dirigido este libro.

Freddy Amusquivar Ulloa

Agosto de 2017

AGRADECIMIENTOS

Este libro no se habría escrito si no hubiese sido por los empujones del ingeniero, poeta e intelectual Jorge Alcoba, que me decía que no importaba si escribía solo para mí, cuando yo le decía “a quien le importa leer sobre un teatro desconocido” o cuando escuchando fragmentos de este trabajo, me cuestionaba y ponía los puntos sobre las íes. Especialmente cuando me decía con franqueza fraterna “no se entiende”. También agradezco a Jorge, por su densidad de chocolate para analizar la realidad del país, el mundo, el arte y el teatro como una totalidad integrada, donde nada es superfluo.

Tampoco se hubiera escrito este libro sin el apoyo de Willy Pérez, director del Taller de Arte Escénico de la UMSA, que se atrevió a escuchar pacientemente mis largas peroratas sobre el teatro y responderme con nuevos cuestionamientos y su propia vivencia dedicada por entero a este arte, haciéndome comprender la importancia de registrar la historia del teatro y su impacto desconocido en la sociedad, para seguir sembrando, hasta donde sea posible.

Al “Dólar”, Gonzalo Guzmán, viejo luchador teatral, sociólogo, que luego de 25 años de distancia me dio lecciones sobre la formación social boliviana y el lugar que ocupó el teatro en esa formación. Por haberme entregado las historias de jóvenes que dieron su vida en los años de incertidumbre que vivió el país, generando un escenario adverso al desarrollo del teatro, mientras protestaba sobre el premio que recibió un grupo de teatro en la época del Taller de Cultura Popular.

A Adolfo Cárdenas Franco, escritor de renombre en la literatura del país, por sus comentarios y sugerencias técnicas, pero sobre todo por haber compartido su experiencia como autor y sujeto activo en los procesos de producción literaria. Experiencia que ha sido como un conjunto de lecciones sobre el arte de escribir.

A José Luis Lora, por haber compartido materiales que estaban perdidos, pero sobre todo por haber mostrado, con su vida misma, que hacer teatro en cualquier lugar del mundo, es más que una locura.

A María Luisa Prieto, actriz, directora y dramaturga popular, compañera de aventuras teatrales, que habiendo dado lectura a las primeras hojas de estas crónicas, expresó un entusiasmo tal que se convirtió en combustible para seguir escribiendo. También por sus aportes sobre las tradiciones y misterios que viven en la gente de nuestro país, como las tradiciones de Todos Santos y los misterios de la ciudad de La Paz. Sobre todo por la impresionante capacidad de producir obras de teatro, ahora escondidas en su corazón, sin pensar en las posibilidades económicas.

A tantas personas que a sí mismas se llamaban teatreros, teatreras o teatristas, que están y no están registradas en este libro, personas creadoras, y constructoras que gastaron sus vidas para sembrar teatro en Bolivia, sin esperar recompensa, motivados solo por la esperanza de un país donde la alegría sea la dueña de las vidas de sus compatriotas.

*A mis hijos,
Boris y Adriana
la razón de mi vida.
A mis nietos André y Estéfano
la razón de mi futuro.
A mi familia, mi buena estrella.*

PRIMER ACTO

DOS ADOLESCENTES BUSCANDO TEATRO

Hace cuarenta y tantos años...

Hace cuarenta y seis años atrás, por esas cosas inexplicables de la vida o del destino, dos adolescentes desconocidos, decidieron buscar algo que no conocían: teatro.

Qué extraña era esa búsqueda. ¿Por qué no buscar una fiesta? ¿Ir al cine, jugar al fútbol, buscar unas chicas, o comer?

- Mamá quiero ir al teatro
- ¿Cuánto cuesta la entrada?
- No quiero para la entrada, quiero hacer teatro.
- ¿Qué?
- Quiero hacer teatro...
- ¿Para qué te va servir el teatro? ¡Con eso te vas a morir de hambre...!
- Solo quiero aprender...
- Mejor anda a estudiar para el examen de mañana.

Claro, ¿qué sabían esos chicos de ganar plata con el teatro, si apenas entendían lo que era eso? Pero el que busca encuentra. En una institución de la iglesia católica que ofrecía cursos para jóvenes, encontraron un letrado que decía “curso de teatro”.

Ahí estaba la puerta que los llevaría a una dimensión desconocida...

Nuestra Natacha

En medio de la sala estaba Sandra, una linda chica de ojos plomos y dulces, que estaba organizando el montaje de “Nuestra Natacha”, una obra escrita por Alejandro Casona, con temática bastante antigua para aquellos momentos de la historia. Pero era teatro.

En la sala de ensayos estaban muchos chicos y chicas. Eran tan alegres y amables que daban la impresión de conocer a los recién llegados. No se sentía ninguna vibra negativa, ni discriminación, ni miradas desconfiadas. Era un ambiente lindo.

En medio de ese ambiente de alegría y fraternidad, era fácil expresarse, improvisar o recitar versos de cualquier tipo. No importaba si eran antiguos, sencillos o cómicos.

“Noche oscura y tenebrosa,
tan achispado iba Antón
que cayó de un tropezón
y dijo: ¿Quién cayó?
El eco le respondió: yo, yo, yo...
Mientes fui yo el que caí...
y si el casco me rompí
tendré que buscar pelucas...
Lucas... Lucas... Lucas...”

Esos versos eran tan inocentes que parecían preparados especialmente para personas que estaban saliendo del cascarón y dejando la niñez. ¿Recuerdas cuando te diste cuenta, que ya no eras una niña o un niño? ¿Cuáles eran tus deseos? ¿Cuál era tu política?

La política entra en escena

¡Muera el imperialismo...!

Entonces, como una sombra, llegó una actriz inesperada, temeraria y poderosa. Su nombre era: “La Política”.

La susodicha, en esos momentos estaba muy caliente. Llegó con un papel en las manos ¿Con qué papel? Con el de hacer desaparecer la institución que cobijaba a los jóvenes que asistían a los cursos de esa institución y por supuesto, sin saberlo, a los chicos y chicas que habían encontrado, saboreado y gustado algo de teatro.

El objetivo de aquella política no eran los aprendices de teatro. El objetivo principal era la lucha contra el imperialismo. Que los adolescentes ya no pudieran hacer teatro, era un daño colateral, sin importancia. ¿Sabes cuánto valen dos adolescentes desconocidos de la ciudad, para la política? ¿Sabes que significa la política para la inocencia adolescente? Nada. El objetivo de la política de esos momentos era tan superior, que todo lo demás era secundario, superfluo.

Al final, la institución cerró sus puertas y hoy es la sede del Ministerio de Educación. En aquellos años era el Instituto Boliviano de Investigación y Acción Social que funcionaba en un edificio construido por la Iglesia Católica, en plena Avenida Arce.

¿Y ahora qué hacemos?

Los jovencitos buscadores y aprendices de teatro, de pronto, sin entender lo que pasaba se encontraron en la calle, preguntándose:

- ¿Y ahora... que hacemos?

Así se cerró el telón de una pequeña experiencia de teatro. Era el año 1969.

Mientras tanto, afuera – fuera de la vista de los jovencitos aprendices-, los acontecimientos políticos del país estaban al rojo vivo. Pero esa es otra historia.

Así fue que, caminando por la ciudad, sin saber dónde ir, vieron un aviso en las puertas del Centro Boliviano Americano, una institución donde se enseñaba inglés. Ese aviso decía “Se reciben inscripciones para teatro” ¡El destino nuevamente los había llevado al teatro! ¡Qué chiste! Hablar del destino de dos jovencitos parece irrelevante. ¿O no? ¡Quién sabe!

El extraño mundo del “Teatro Estudio”

Los chicos llegaron a las puertas de una vieja casona del tradicional barrio de Sopocachi, el letrado decía: “Centro Boliviano Americano”. Entraron al lugar y una señorita les dijo que el teatro estaba al fondo del patio.

Luego de caminar un poco, se encontraron con una puerta antigua en la que estaba un letrado que decía: “Teatro Estudio”. Era el nombre del lugar donde enseñaban teatro.

Luego de dudar un poco, dieron unos golpes a la puerta. Entonces salió “un señor” muy serio. En realidad era un joven que les parecía “un señor” muy respetable.

Luego de una breve bienvenida, entraron a una sala con poca iluminación y se encontraron con dos chicas y un joven que tenía una cabellera larga.

El “señor” se llamaba Eduardo Perales, director del “Teatro Estudio”, un grupo de teatro “experimental”, como se decía en aquellos años. El joven era un actor se llamaba José Luis Cassis, las actrices eran Elizabeth Tejada y Carmen Rosa Huertas, tan francas ellas que ponían los nervios de punta.

Mientras los jovencitos miraban con la boca abierta a esos personajes que parecían seres salidos de una película, el “señor director”

con una seriedad que encogía el alma, les entregó un libreto y les pidió que lo leyeran en voz alta.

- ¿Leer en voz alta? ¿Cómo en el colegio?
- Sí, es la primera prueba para hacer teatro.

¡Mata a tus padres!

El libreto que leyeron los adolescentes que solo estaban buscando teatro, les congeló el alma.

“**Lalo.**- Yo los maté (Se ríe. Luego extiende los brazos hacia el público en ademán solemne.) ¿No estás viendo ahí los ataúdes? Los cirios, las flores... Hemos llenado la sala de gladiolos. Las flores que más le gustaban a mamá. (Pausa.) No se pueden quejar. Después de muertos los hemos complacido. Yo mismo he vestido esos cuerpos rígidos, viscosos..., y he cavado con estas manos un hueco bien profundo. Tierra, venga tierra. (Rápido. Se levanta.) Todavía no han descubierto el crimen. (Sonríe a CUCA. Le acaricia la barbilla.) Comprendo: te asustas. (Se aparta.) Contigo es imposible.”¹

¿Matar a sus padres? ¿Qué estaban leyendo esos chicos que solo buscaban hacer teatro? ¿Dónde se habían metido?

Pero eso no era todo, apenas salieron del lugar, les surgieron preguntas fuerte, muy fuertes para su poca experiencia. ¿Quién era ese José Triana que escribió esos textos tan terribles? ¿Qué le impulsó a escribir esas cosas...? ¿Premio Casa de las Américas...? ¿En Cuba...?

Pero, aterrorizar a los dos nuevos integrantes, no era el objetivo del “señor Perales”. El asunto era evaluar si sabían leer correctamente; vocalizar, elevar la voz, pronunciar las palabras con una adecuada

dicción e interpretar el texto.

El libreto no se parecía en nada a “Nuestra Natacha”. Por un lado, estaban los textos inocentes de una chiquilla. Por otro lado estaban... ataúdes, cirios, muerte... Era como para tragar saliva y salir corriendo...

Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia

Pero las sorpresas y sustos no terminaron con la lectura de “La noche de los asesinos”. Apenas habían entrado al Teatro Estudio, vieron el primer ensayo de una obra sobre un cementerio... ¿Un cementerio? ¿A qué mundo habían entrado estos ingenuos jovencitos? Tal vez era mejor huir, pero... algo los había agarrado a ese mundo.

La obra trataba de “Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia” escrito por Sergio Suarez Figueroa. En esa obra, uno de los chicos tuvo la suerte de entrar en escena. Pero su papel, era más rápido que la emoción de “hacer teatro”.

Todo consistía en entrar en un cementerio, de noche, mirar un sombrero flotando en el aire, asustarse y salir del escenario. Solo había que decir:

- “¡la... la galera...” y salir corriendo. Eso era todo.

Sergio Suarez Figueroa, era un escritor nacido, según dicen algunas personas, en el Río de la Plata y nacionalizado boliviano. De sus obras, se decía que “aunque sus obras de teatro fueron recibidas con algo más de entusiasmo, el escasísimo trato crítico que recibió su obra en general es inquietante”². En fin, de eso se trataba. De escribir teatro.

Navidad, Navidad, todo es Navidad

Y llegó la Navidad, entonces la experiencia teatral cambió radicalmente. El grupo preparó una obra sobre el nacimiento de Jesús, y los adolescentes entraron en el papel de reyes magos. Pero la escena se la comió un bebé, que sin saberlo, representó

1 “La noche de los asesinos” José Triana. Escritor cubano. Premio de teatro Casa de las Américas de 1965.

2 Artículo de Alan Castro Rivero sobre Sergio Suárez Figueroa. 29 de diciembre de 2013. Diario “Pagina Siete”

a Jesús recién nacido. Y como manda la ley de la vida, se puso a llorar “gravemente” en pleno escenario. El público aplaudió esa espectacular actuación del niño Jesús, mientras los adolescentes reyes magos se convertían en estatuas. Igual que las imágenes de una estampita.

Una gran actuación... del bebé.

¿Culpables de todo?

Pero apenas se había cerrado el telón de la navidad, las cortinas se abrieron nuevamente con la fuerza de “La noche de los Asesinos”. Esta vez para sentir el temible dedo acusador de un juez que consideraba culpables a nuestros padres, a nuestras madres.

Cuca.- Pero, ¿por qué te ensañas con papá y mamá? ¿Por qué les echas la culpa?”

Lalo.- Porque ellos me hicieron un inútil.”³

El libreto decía que todo estaba impregnado de culpa. Culpables todos, culpables todas, las personas y las cosas. ¿Culpables? ¿De qué? ¿Por qué?

Y, como si eso no fuera suficiente, nada tenía sentido.

“Lalo.- (Enérgico.) Eso es una excusa. ¿Qué vale esta casa, qué valen estos muebles, si nosotros simplemente vamos y venimos por ella y entre ellos igual que un cenicero, un florero o un cuchillo flotante? (A CUCA.) ¿Eres tú acaso un florero? ¿Te gustaría descubrir que hasta la fecha eres realmente eso? ¿O que como eso te han estado tratando buena parte de tu vida? ¿Soy yo acaso un cuchillo? Y tú, Beba, ¿te conformas con ser un cenicero?...”⁴

Dos adolescentes buscaban teatro y se encontraron con estas escenas que daban

3 “La noche de los asesinos” José Triana.

4 Id.

5 “La noche de los asesinos” José Triana.

miedo. Y lo peor, no entendían nada de estos asuntos ni de esas ideas. ¿Sabes cómo es el miedo a las ideas? ¿El miedo de ser culpable? ¿El miedo de ser juzgado?

“He aquí, señoras y señores, al más repugnante asesino de la historia. Vedlo. ¿No siente repulsión cualquier criatura frente a este detritus, frente a esta rata nauseabunda, frente a este escupitajo deleznable? ¿No se siente la necesidad del vómito y del impropio? ¿Puede la justicia cruzarse de brazos? Señoras y señores, señores del jurado, señores de la sala, ¿podemos aceptar que un sujeto de tal especie comparta nuestras ilusiones y nuestras esperanzas? ¿Acaso la humanidad, es decir, nuestra sociedad, no marcha hacia un progreso resplandeciente, hacia una alborada luminosa?”⁵

Pero, estas terribles experiencias teatrales y luego de un trabajo disciplinado, vino el entusiasmo. El Teatro estudio ganó el primer premio en el Festival Nacional de Teatro organizado por Guido Calabi Avaroa, un descendiente del héroe de la guerra del Pacífico.

Así fue que el “señor director”, en medio de abrazos se convirtió en EL “Eduardo”. Todos estaban felices. Era el año 1969.

Dos viejos pánicos o el pánico a la vejez

Apenas terminaron los aplausos en la entrega del premio, los dos adolescentes buscadores teatro, que ni siquiera tenían “chica”, debieron enfrentarse a una obra que estaba a muchos años de distancia de su corta vida: “Dos viejos pánicos”, escrita por Virgilio Piñera, en Cuba. Otra vez Cuba.

Ahora con un nuevo susto: el pánico a la vejez. ¡Pobres jovencitos, buscan teatro y les muestran asesinos, quieren actuar y les

llevan a un cementerio! y para rematar... les entregan... ¡Los desvaríos de un par de viejos!

Tota.- Vuelve a tu materia. Mírate: hueso y pellejo. (Con ternura) Vamos, Tabito, acuéstate. (Lo lleva a la cama, lo acuesta le canta) Duérmete cretino, duérmete mi horror, duérmete pedazo de mi corazón (Tarareando va a su cama, se acuesta).

Tabo.- Tota, ¿qué vamos a comer mañana?

Tota.- Carne con miedo, mi amor, carne con miedo.

Tabo.- ¿Otra vez? Ya no lo resisto.

Tota.- ¿No lo resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne. (Pausa) Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana.”⁶

Y otra vez un premio. Esta vez el Teatro Estudio recibe el primer premio de teatro en el festival organizado por el Municipio de la ciudad de La Paz en las “Jornadas Julianas de la Juventud”. Otra fiesta, otros abrazos y otro orgullo. Era el año 1970.

Confusión en el teatro popular

En la historia “oficial” del teatro boliviano, no se encuentran datos sobre este grupo. Parece que nunca hubiera existido. Sin embargo, en aquellos años, con el premio a “La noche de los asesinos”, los “profesionales del teatro”, habitantes consuetudinarios del Teatro Municipal “Alberto Saavedra Pérez”, no podían creer que esa obra tan extraña y terrible fuera premiada en un festival nacional.

Y cuando llegaron los “viejos pánicos”, la sorpresa se incrementó. La confusión creció, ¿cómo es posible que una obra con dos viejos pánicos, bañados en blanco y negro, hablando cosas extrañas, reciban el primer premio de un festival de teatro?

6 “Dos viejos pánicos”. Virgilio Pilñera. Cuba. 1912 – 1979. Escritor cubano. Premio Casa de las Américas en 1968

7 El teatro **Kammerspiele** (de cámara) es un teatro alemán muy conocido a escala mundial

Y como si eso no fuera suficiente, esos personajes terminaban de enloquecer al público con una cadena de extrañas formas de teatro, sin comadres, ni compadres, sin polleras, sin mineros, sin pobres ni ricos. El pueblo estaba fuera del escenario. ¿Fuera?

En las escenas de la noche de asesinatos, la gente entendida del teatro miraba sorprendida, una escenografía llena de agujas negras agujijoneando a tres sombras que se movían como almas en pena, lanzando frases espantosas:

- “... las cucharas, los vasos, los tenedores, los cuchillos todos me decían mata a tus padres... mata a tus padres...”

El público espectador abandonó la sala desorientado... ¿dónde está mi compadre...? ¿Y mi comadre? ¿Ya no “me avergüenzan tus polleras”? ¿Y “La calle del pecado” que tanto nos emociona? ¿Qué ha ocurrido en el teatro de La Paz...? La confusión llenaba el teatro. Extraño fenómeno era ese grupo llamado “Teatro Estudio”.

- ¡Esto es el colmo!
- ¿Dónde ha quedado el teatro nacional?
- ¡Esto no se entiende!!
- ¡Estos tienen una “epiléptica literatura”!

Decían las voces críticas, apenas salían del salón teatral. Había surgido un conflicto entre el teatro “nacional” que se caracterizaba por representar, con mucho éxito, a personajes del pueblo. Lo más extraño de ese momento, es que la obra llegaba de la Cuba socialista ¿Qué te parece?

Y para rematar, llegó el Teatro Kammerspiele⁷ desde la que entonces era República Federal de Alemania y presentó la famosa “Opera de los tres centavos” de Bertold Brecht. Los integrantes del Teatro Estudio, con sus emocionados buscadores

de teatro auestas, con mucho entusiasmo fueron a ver la presentación. Pero todo era en idioma alemán... ¡No importaba! El espectáculo era sorprendente y la calidad técnica dejó con la boca abierta a esos jovencitos que querían hacer teatro.

El asunto fue que, por esas cosas raras de la vida, el director del teatro alemán, un señor de nombre Reinhold, vio la presentación de “La noche de los asesinos” y dijo que la representación era muy buena, resaltando los elementos impresionistas, como las espinas combinadas con sombras que presentaban la sexualidad de manera subliminal. Eduardo Perales y los integrantes del grupo se hincharon de orgullo. Pero no era teatro popular pacheño. Era otra cosa. Era una especie de teatro negro.

Prohibido el amor

Sin embargo, además del teatro, la adolescencia viene acompañada de emociones y cambios brutales. Las miradas se convierten en ilusiones, la piel se carga de electricidad y al contacto de la otra piel, la vida cambia. La niñez termina por despedirse. ¿Y en el teatro? ¿Cómo era el amor detrás de las candilejas?

Anton Chejov, desde la lejana Rusia, parecía entender a esos adolescentes que empezaban a sentir esa cosa llamada amor y los llevaba a unos “recuerdos del futuro”, el futuro que los esperaba en el mundo del teatro.

Vasil Vasiliévich.- Me acuerdo que una se enamoró de mí, por admiración a mi arte... graciosa, esbelta, inocente, pura y resplandeciente como una aurora de verano. Bajo la mirada de sus ojos negros no había noche alguna que se resistiera.

Las olas del mar se quiebran contra los peñascos, pero sobre las ondas de sus cabellos se quebraban las rocas, los témpanos de hielo.

Me veo frente a ella, como estoy

frente a ti. Aquella noche estaba hermosa como nunca. Me miraba de un modo tal, que ni siquiera en la tumba podré olvidar aquella mirada...⁸

Antes de leer este texto, el amor era como la sed sin conocer el agua. Este texto, leído por personas que recién estaban saliendo de la niñez, parecía explicar cómo es el agua para quienes empiezan a tener sed. Los versos de Chaplin rondaban el ambiente teatral.

“Entre candilejas te adoré
Entre candilejas yo te ame”

Pero, el director del Teatro Estudio, había lanzado una ley contra los enamoramientos:

- ¡Esto no es una agencia matrimonial!

Sin embargo, detrás de las candilejas... Detrás de las luces del escenario, hay penumbras cómplices del amor. Amores inocentes. ¿Inocentes? Quién sabe.

Ella.- No debes decir “maldito” a nadie.

Él.- ¿Por qué?

Ella.- Es muy feo... (Se besan)

En ese momento, en el escenario se escuchaban los parlamentos de “El Cuervo” de Alfonso Sastre:

Sonido del escenario.- “Y respondió el cuervo “nunca más...”

Él.- Tus ojos brillan... seguro has llorado mucho... (Se besan)

¡Hecha la ley, hecha la trampa...! El evidente fracaso del director, en su intento de cortar la “agencia matrimonial”, se hizo cada día más evidente. En cada momento y en cada rincón, detrás de las candilejas, surgían amores fugaces o permanentes. Justo en el Teatro Estudio, surgieron varios matrimonios como el de Willy Pérez o Alberto Capriles... ¿Qué puedes hacer contra el amor?

Pero eso no era todo, los aprendices de teatro, todavía debían tener más experiencias.

8 “El canto del cisne”. Anton Chejov, escritor ruso (1860 – 1904).

Eduardo Perales versus Marcelo Quiroga Santa Cruz

Eran los preparativos para el festival de teatro de 1970. En el cine 16 de julio de La Paz, un grupo estaba preparando una obra que tenía como única escenografía el marco de una puerta, colocada en medio del escenario, sin respetar las diagonales que la regla teatral exige para estos casos.

El director de teatro era un conocido político; se trataba nada más ni nada menos, que de Marcelo Quiroga Santa Cruz. ¿Marcelo también hacía teatro? ¡Si pues! El teatro siempre estuvo metido entre los pulmones de mucha gente.

El asunto es que, Marcelo pidió opiniones a quienes estaban mirando el ensayo desde la penumbra de las butacas. Entonces Perales, bastante serio y con aires de quien conoce el teatro, hizo una observación técnica.

Perales.- La puerta de la escenografía no está colocada en tres cuartos...

Marcelo.- Efectivamente, se encuentra al medio.

Perales.- Eso es incorrecto, es importante que la puerta esté colocada en tres cuartos, para que el público pueda verla...

Marcelo.- Las personas de los costados siempre la verán porque ellas estarán en diagonal respecto de la puerta...

Ah... qué asunto profundo era ese con un objeto tan simple. Los aprendices de teatro que observaban el debate con la boca abierta, comprendieron que aun frente a los objetos existen diferentes puntos de vista, al mismo tiempo, en el mismo lugar. ¿Quién tiene la verdad? Algunas personas creen que solo ellas tienen la verdad y las otras merecen castigo por su ignorancia. ¿Vos tienes la verdad? ¿O tal vez no?

Otra vez la política en escena

Puerto libre cultural para Bolivia

Abril de 1969, llegó con noticias interesantes; durante el gobierno del General Barrientos, y en coordinación con algunas organizaciones chilenas, había surgido un plan: crear un puerto libre cultural para Bolivia.

El plan era sencillo; grupos artísticos de Bolivia y Chile realizarían presentaciones en ciudades chilenas y bolivianas, de manera alterna, con apoyo de medios de comunicación masiva, elevando cada vez más el entusiasmo, hasta llegar a un clímax. Entonces se proclamaría la apertura de un puerto libre cultural en Chile. Ese sería un paso en la búsqueda de un mar para Bolivia. ¡Bonito el plan!

El primer paso, para ese plan de puerto libre cultural, lo darían dos grupos de teatro boliviano invitados por la Alcaldía de Arica.

El primer grupo que debía presentarse era el Teatro Naira, conformado por dos actrices muy conocidas; Tota Arce y Elena Ortiz de Zárate, nacida en España y sobreviviente de la guerra civil española cuando era adolescente. Este grupo estaba dirigido por Mario Arrieta. Años más tarde Mario Y Tota se suicidaron juntos, como en una espectacular obra de teatro.

El otro grupo en presentarse sería Teatro Estudio, que llevaría “La noche de los asesinos” al mar. ¡Linda la oportunidad!

Pero el destino cambió todo. Habiendo cruzado la frontera en un ferrobús, en Visviri, la policía chilena pidió visas a los pasajeros. ¡Sorpresa!, no tenían visa.

- “Así nomás iremos, somos invitados... Habían dicho”.

Luego de una secuencia de ruegos, enojos, insultos, los “bolivianitos” fueron desalojados del ferrobús y acompañados por dos carabineros chilenos armados con metralletas. La “compañía” llegó hasta la frontera y por la línea del tren.

Así fue que caminando por la pampa, llegaron hasta una población fronteriza de Bolivia; Charaña. El frío, de 18 grados bajo cero, comenzó a calar los huesos de directores, actrices y actores, que estaban equipados con ropa de playa.

Al día siguiente, actores, actrices y directores, recibieron la noticia que el presidente Barrientos había fallecido en un accidente. Todas las comunicaciones se cortaron, dejando a los teatreros, varados en una pampa llena de topos.

Mientras tanto, en la estación de Arica, esperaba una banda de música, radio, prensa, autoridades de la ciudad y personas importantes, para recibir a los grupos teatrales bolivianos. ¡Nada!. Los “bolivianitos” habían desaparecido. Inmediatamente surgieron los reclamos, reproches, llamadas, notas, pero en vano, nadie sabía dónde estaban los dos grupos invitados.

Finalmente, después de varios días, luego de restablecerse las comunicaciones y conseguir las ineludibles visas, los “bolivianitos” partieron en el tren de contrabandistas, rumbo a Chile. Resultado; llegaron a las seis de la mañana y... ¡nada! No había comitiva de recibimiento ni alma que los recibiera. Luego de un ajeteo, lograron el contacto con sus amigos chilenos y fueron instalados en un hotel, a orillas de “La Lisera”, con vista al mar. Ese mar que en la escuela boliviana, enseñaban, debía recuperarse.

Y como el destino quería hacer su propia comedia, en la tarde, una banda de música, la prensa y la radio nuevamente se hicieron presentes en la estación del ferrocarril. y ¡nada! Los bolivianitos estaban almorzando en el hotel sin saber lo que estaba ocurriendo en la estación. Al día siguiente, la prensa comenzó a hablar de los “bolivianitos fantasmas”.

En fin, luego de esa comedia, luego de una cena lujosa a orillas del mar, el Teatro Naira y el Teatro Estudio, tuvieron presentaciones en centros culturales populares, colegios,

barrios alejados del centro de la ciudad, con “sopaipilla” incluida y hasta en el lujoso Casino de Arica. La experiencia fue de fábula, habían nadado en el codiciado mar, pero el plan de un puerto libre cultural había terminado.

Adiós al Centro Boliviano Americano y el teatro a la calle

Muerto Barrientos, entró al gobierno Luis Adolfo Siles Salinas, pero al poco tiempo vino el golpe de Alfredo Ovando Candia con un “Mandato revolucionario”. En octubre de 1969 se nacionalizó la Gulf Oil Company, se tomaron medidas “populares”, estalló la “revolución universitaria”, se inició una nueva guerrilla en Teoponte, llegó otro golpe con un triunvirato, y, luego de una “huelga general indefinida” entró al gobierno otro general: Juan José Torres. Era el año 1970.

En ese escenario político, un grupo de universitarios revolucionarios tomaron la sede del Centro Boliviano Americano, una institución de enseñanza del idioma inglés, considerada como un instrumento de “penetración del imperialismo norteamericano”. Pero, al dar fin con esa institución, también dieron fin con el Teatro Estudio que allí se cobijaba. La política estaba en el primer plano del escenario boliviano.

Resultado de la intervención: los adolescentes que habían encontrado un espacio teatral en el Teatro Estudio, nuevamente aparecieron en la calle, sin saber qué hacer. ¿Sabías que en aquellos años, sin un espacio físico, era imposible hacer teatro? Pero no importaba, los objetivos políticos eran tan grandes que dos pequeñas vidas, eran como las minúsculas gotas de una llovizna.

La República Francesa abre sus puertas

Un “Tambo” para hacer teatro

Joan Manuel Serrat, cantaba que el tío Alberto;

“Da todo lo que puede dar,

Su casa esta de par en par.

Quien quiere entrar, tiene un plato en la mesa.

Pero nos cambia el cielo por

la orden de la legión de honor

que le dio la República Francesa...”⁹

De una manera parecida, en aquellos días, cuando artistas libres, irreverentes y locos de atar, deambulaban por las calles en busca de un hogar teatral y artístico, la República Francesa les abrió sus puertas para organizar un centro cultural. Su casa estaba abierta “de par en par”, sin controlar nada de lo que hacían quienes entraban a sus viejas instalaciones, con entretechos contruidos con maderos antiguos y gruesas paredes.

La casa estaba ubicada en la antigua calle Pichincha, y de allí salía mucha actividad artística, muchos años después fue quemada por una multitud¹⁰. ¿Por qué? Quién sabe.

Este espacio cultural fue denominado “El Tambo” aludiendo a los mercados tradicionales que existían en la ciudad de La Paz. Fue como una tabla de salvación para hacer teatro y practicar otras artes, pues el Teatro Municipal estaba reservado para el gran público. Un lugar como ese, era como el aire y el amor. Era el año 1970.

En “El Tambo”, como en cualquier tambo de mercado popular, se reunieron hombres y mujeres de todas las edades, directores, directoras, actrices, actores, técnicos, radialistas, estudiantes de colegio con cuadernos y guardapolvos blancos, profesionales del derecho, medicina, arquitectura, educación, activistas políticos, bohemios, pintores, escritores, dramaturgos, poetas y muchas personas de las más diversas intenciones. ¿Qué intenciones? La primera era hacer arte. ¿Qué otras intenciones más? Esa es otra historia.

En este torbellino cultural, estuvieron

presentes varias organizaciones culturales que realizaban encuentros, foros, debates, presentaciones artísticas, lecturas de teatro, sesiones de fotografía, experiencias plásticas, como aquella en la que un grupo de pintores, pintó de rojo sangre las paredes y el techo de negro, generando una experiencia impresionista única.

Entre estas organizaciones estaban dos grupos teatrales: el Teatro Estudio que recibió las llaves de la Embajada de Francia y el Teatro de la Alianza Francesa, que luego de un tiempo entró con mucha energía. Entre sus integrantes surgió una competencia intensa, cargada de muchas emociones, pero al final positiva para la producción artística, especialmente la teatral. Era un espacio alternativo frente al que se desarrollaba en los teatros “oficiales”.

Cada grupo preparaba y presentaba obras periódicamente, desarrollaba metodologías como las del alemán Bertold Brech y su método del “distanciamiento”, el ruso Stanislavsky con su psicotécnica y el polaco Grotowsky con su teatro pobre. Era como una reacción en cadena.

Una escuela misteriosa

El maestro Konstantín y tres lecciones

En el Teatro Estudio, que había encontrado su nuevo hogar en la Casa de la Cultura Francesa, no todo eran asesinos, cementerios, vejez y política que producían tormentas en la mente y los sentimientos de los inocentes adolescentes. Había más, mucho más.

Después que la República Francesa abrió sus puertas al teatro, surgió una escuela de teatro, *de facto*. Pero no se llamaba escuela, se llamaba “Teatro Estudio”, diferente, muy diferente, a la escuela tradicional.

En la escuela tradicional, debías memorizarlo todo, repetir las lecciones, recordar, recordar que ese músculo era el esternocleidomastoideo y que el doble

9 “Tío Alberto”. Canción de moda entre la juventud urbana de Bolivia los años sesenta.

10 Al año 2013, en medio de los levantamientos populares, una multitud le prendió fuego al local.

del cuadrado... y... al final, mostrar con orgullo, tus azules notas. Pero si tenían el color rojo, entonces, en ese caso, eras un paria educativo, debías bajar la cabeza, pedir perdón y recibir palos en el trasero.

Regente.- (Acompañado del director y el profesor asesor de curso) ¿Cuántos aplazos tiene estudiante?

Estudiante.- (Con miedo) Tres... señor regente...

Regente.- (Cantando) Tronco adelante doble... (Toma el palo y da tres golpes en el trasero del estudiante)

Pero en la escuela del “Teatro estudio”, como una escuela al revés, todo el aprendizaje era vivencial, cargado de emociones, terriblemente problematizador, crítico, con mucho debate, fraterno, productivo y lleno de lecturas. No tenía calificaciones y era libre. Si señora, sí señor... ¡libre! Tan libre como explicaba el Esopo de “La zorra y las Uvas”¹¹, sin castigos ni remordimientos. No era la libertad de quien huye, era la libertad de quien crea.

Cleia.- ¿Quieres de veras ser libre? Aprovechate ahora: ¡huye!

Esopo.- No puedo... mírame. La libertad es no estar en peligro de ser apresado. La libertad no es un acto clandestino. Todos han de saber que la gente es libre... saberlo y respetarlo.

Cleia.- ¡Huye! Le diré Xantos que yo te dejé libre

Esopo.- Xantos te castigaría... y para que haya libertad, es preciso que nadie sea castigado por su causa, si yo sintiera un solo remordimiento por mi libertad, no sería libre.

Cleia.- ¡Qué ingenuo eres!

Cierto, los adolescentes buscadores de teatro

eran ingenuos, inocentes y soñadores. Tan soñadores y locos como aquel caballero que iba por la manchega llanura, enamorado de su Dulcinea.

En la escuela del Teatro Estudio, los adolescentes recibieron muchas lecciones, muchas. Las primeras fueron las de un maestro llamado Konstantín Stanislavsky. Un ruso cuyas lecciones habían sido escritas en la lejana Rusia, la misma que luego se convirtió en Unión Soviética. ¿Qué hacía un ruso en Bolivia? Nada extraño. En esos años, mucha gente miraba ese país como el ejemplo a seguir de una nueva sociedad, humana, no capitalista.

Lección número uno: Respeto

La primera lección del maestro Konstantín parecía preparada para golpear a los mismísimos adolescentes buscadores de teatro, a sus amigos, amigas, padres, madres, autoridades...

“Me levanté más tarde que de costumbre. Me vestí de prisa, y me lancé a la calle camino al teatro. Apenas hube llegado al salón de ensayos, donde todos esperaban por mí, me sentí tan confundido que en lugar de disculparme debidamente dije, como sin dar importancia al asunto:

—Parece que me retrasé un poco.

Rakhmanov, el Asistente del Director, me miró un rato con elocuente reproche, y finalmente dijo:

“Hemos estado sentados esperándole, disgustados, con los nervios de punta, y a usted sólo le “parece” que se retrasó “un poco”. Todos llegamos aquí llenos de entusiasmo para hacer el trabajo que nos esperaba. Ahora, gracias a usted, nuestro humor y buena disposición se han disipado. Despertar el deseo de crear es difícil, matarlo es extremadamente fácil. Si yo interfiero mi propio trabajo, es cosa mía. Pero, ¿qué derecho tengo a detener el

11 “La zorra y las uvas”. Guillermo Figueiredo.

de todo un grupo? El actor, no menos que el soldado, debe sujetarse a una disciplina férrea.”¹²

Esa lección era fuerte y les cambiaba toda la vida y su manera de pensar. A los adolescentes de esos años les habían enseñado que la puntualidad era parte de la disciplina y la rectitud que toda persona debía tener. De lo contrario, el castigo se encargaría de convertirlos en personas “rectas”.

Pero la lección del maestro Konstantín, no estaba basada en la fuerza del castigo, estaba fundamentada en la pedagogía del respeto. No era el palo a quien debían respetar, eran las personas que merecían el respeto. Por supuesto, ¿qué derecho tenían de hacer esperar a las personas del grupo de teatro? ¿Qué derecho tenían de gastar el tiempo de las otras personas?

El resultado de esa lección, fue que esos adolescentes llegaban puntuales a las lecciones de teatro, porque respetaban el trabajo de sus compañeros y compañeras. En el Teatro Estudio, nadie castigaba a las personas que se atrasaban.

Y tú... en lo profundo de tu alma, ¿haces tus tareas por temor al castigo? ¿Respetas el palo o a las personas? ¿Te mueves para no recibir castigos? Era el año 1969.

Lección número dos: El teatro no es actuación

Los adolescentes que estaban ansiosos por actuar en el teatro, recibieron su segunda lección con algo inesperado. Para actuar en el teatro, no había que hacer teatro. ¿Qué...? ¿Cómo era ese asunto? ¿Para actuar, no había que actuar? No entendían nada.

¿Para hacer teatro, no hay que hacer teatro? se preguntaban al salir de los ensayos, luego de comprarse un pan, un plátano y compartirlo, pues no tenían para más.

Entonces, el maestro Konstantín, hablando desde las páginas de su libro, les dijo que tomaran en cuenta que el teatro es un arte, y que “No puede haber arte sin vida”. Claro, los muertos no actúan, pensaban los adolescentes.

Su lejano maestro, también les dijo que la actuación se vuelve mecánica cuando no hay sentimientos. ¿Actuación mecánica? ¿Qué es eso?

Y a la vuelta de la hoja, Konstantín les dijo que la actuación mecánica no tiene “ningún proceso vivo” y que solo es una colección de “clichés”.

“Algunos de estos clichés establecidos han llegado a ser tradicionales, pasando de una generación a otra. Así por ejemplo, extender la mano sobre el corazón para significar amor, o abrir ampliamente la boca para dar idea de muerte”¹³

¡Claro...! con razón algunas personas que declaman poesías, levantan su brazos y hablan fuerte, haciendo vibrar las palabras, sin sentimientos. No emocionan ni llegan a la conciencia de nadie. Todo estaba claro.

Pero no habían terminado de comprender el asunto de la actuación mecánica, cuando Konstantín les lanzó un problema a lo más profundo de sus cerebros juveniles.

“Para reproducir sentimientos deben ustedes ser capaces de identificarlos por haberlos experimentado. Como los actores que actúan mecánicamente no los experimentan, no pueden reproducir su efecto exterior”¹⁴.

Mientras los adolescentes caminaban rumbo a sus casas, que no eran sus casas, se preguntaban ¿Cómo puedes experimentar sentimientos, si solo tienes 15 años? ¿Si solo vives, sin pensar en lo que estás viviendo?

12 “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky.

13 “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky

14 Id.

Recordaban que el maestro había pedido a una actriz que se sentara en una silla, en medio del escenario, sin darle ninguna instrucción para actuar. La actriz esperó las instrucciones, pero estas nunca llegaron. Luego, el maestro le preguntó:

- “¿Cómo se siente usted ahora?
- ¿Yo? ¿Por qué? ¿Actuamos ya?
- Por supuesto.
- ¡Oh! Pero yo creí que... Si sólo estuve sentada esperando a que usted encontrara lo que buscaba en su libro, y me dijera lo que tenía que hacer. Yo no actué para nada.
- Eso fue lo mejor de todo —dijo él—: que usted estuvo sentada esperando, y que no actuó para nada.”¹⁵

¡Qué experiencia! Dos adolescentes buscaron tanto tiempo hacer teatro, y cuando comienzan su experiencia teatral, les dicen que no se debe actuar “para nada”.

“Sinceridad de emociones, sentimientos que parezcan verdaderos en determinadas circunstancias dadas: esto es lo que pedimos de un dramaturgo” les había dicho un tal Pushkin.

Era la pedagogía de la sinceridad, requisito para hacer teatro. Para actuar en el teatro, necesitabas la sinceridad. Qué difícil, pero qué hermoso.

Luego de esta lección, mientras las noches acompañaban a los adolescentes, sus mentes se llenaron de preguntas ¿Cuánto vale una persona sincera? ¿Cuánto vale una sociedad sincera? ¿Vives la vida con sinceridad? ¿Eres una persona sincera contigo misma? ¿Eres una persona sincera con otras personas? ¿Quizás muestras una cara y tienes un cuchillo detrás de la espalda?

Lección número tres: El teatro se alimenta de sentimientos

La lección número tres, del maestro Konstantín, decía que el objetivo del teatro, era representar la realidad en el escenario. Pero, ¿qué es la realidad? y ¿cómo representarla?

El profe Konstantín, decía que para representar la realidad, era necesario usar la “memoria de las emociones” y “revivir los sentimientos experimentados”.

“Para reproducir sentimientos deben ser ustedes capaces de identificarlos por haberlos experimentado”¹⁶ explicaba.

Que una persona mayor reviviese sus sentimientos experimentados, no era muy difícil, porque seguramente ya los tenían abundantemente, pero los entusiastas adolescentes... ¿cuántos “sentimientos experimentados” tenían? ¿Cuánta experiencia tenían los adolescentes de esos años? ¿Si “veinte años no es nada”, como dice el tango, qué son quince añitos?

Y para hacer más difícil el camino hacia el teatro, el maestro Konstantín decía que el tiempo es un gran artista, porque toma los recuerdos, alegres o dolorosos, los “purifica” y los convierte en poesía.

¿Cuánto tiempo de experiencia necesitaban para revivir las emociones? ¿Quince años? ¿Veinte años? Las respuestas a estas preguntas llegaron con el transcurrir del tiempo, aunque, en ese momento, los jovencitos no sabían lo que les podía deparar el destino. Mientras tanto, se quedaron reflexionando las palabras de su lejano maestro:

“No pueden, nunca, escapar de sí mismos. El momento en que se pierden, dejan de vivir verdaderamente [caen] en la actuación falsa y exagerada. Siempre deben ser ustedes mismos, pero ello será en una infinita

¹⁵ Id.

¹⁶ “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky

variedad de combinaciones de objetivos y circunstancias dadas...”¹⁷

Al salir del Teatro Estudio y caminar en medio de la lluvia, los adolescentes reflexionaban sobre la importancia de los sentimientos en la vida. Recordaban que muchas veces debieron callar y esconder sus sentimientos frente sus padres, madres, maestras, maestros, autoridades, personas mayores...

- Si papá
- Sí mamá
- Si señor profesor
- Si señora profesora

La lluvia la sentían en la cara, como un baño necesario frente a esas primeras vivencias en el mundo de los adultos.

El misterio de la vida y la magia de vivir

En aquellos años, el teatro se había convertido en escuela dentro del Teatro Estudio y fuera de él. Una escuela que permitía descubrir la magia de la vida. ¿La vida tiene magia? ¿Qué piensas?

Las noches de ensayos en el viejo teatro de la calle Pichincha, cobijaban prácticas mágicas y misteriosas. Una de ellas era la transmisión telepática de movimientos. Misterios tiene la vida...

Luego de hacer ejercicios de tipo yoga, necesarios para desarrollar la sensibilidad artística, los adolescentes buscadores de teatro, realizaban experiencias bastante extrañas para quienes solo creen en el positivismo. Una de esas experiencias, consistía en transmitir y recibir órdenes de telequinesis.

Una persona de espalda con otra, “transmitía” mentalmente, un movimiento cualquiera, de sus manos, sus dedos o cualquier parte del cuerpo. Lo sorprendente era que la persona “receptora” del mensaje,

¹⁷ “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky

¹⁸ “La lección”. Eugene Ionesco.

hacia el movimiento transmitido. No una sola vez; eran las suficientes como para no dudar ¿Cómo se enviaban y recibían esos mensajes? Misterio.

Ciento cuarenta y cuatro mil novecientos ochenta millones... y el poder

Entre las obras que se presentaban en la Casa de la Cultura francesa, estuvo “La lección”, de Eugene Ionesco. Esta obra mostraba una combinación absurda de libido, Tánatos y la memoria que muchas veces podemos ver en el colegio.

Profesor.- Muy bien señorita. Perfecto. Entonces, si eso no le molesta ¿podemos comenzar?

Alumna.- Si señor, estoy a su disposición.

Profesor.- ¿A mi disposición? (fulgor en sus ojos, rápidamente extinguido y un gesto que reprime) (...) ¹⁸

Esa escena, con palabras respetuosas, escondía una lección sobre el poder. Con toda la buena educación del mundo, quienes tienen poder, pueden poner a su disposición a las personas. Pero esa lección no era la única, también estaba el conflicto entre la razón y la memoria.

Profesor.- Usted tiene que aprender a razonar. Cuando sea ingeniero le dirán que multiplique ciento cuarenta y cuatro mil novecientos ochenta millones trescientos dos por seiscientos veintidós millones cuarenta y dos mil novecientos...

Alumna.- (Rápidamente) Son ochocientos noventa y cuatro mil novecientos millones, setecientos treintaicuatro mil novecientos tres.

Profesor.- (Hace cálculos y se sorprende por la corrección de la respuesta) ¡No puede ser!

Alumna.- Así es profesor.

Profesor.- (A la alumna) ¿Cómo

es posible que, si usted no conoce los principios elementales de la aritmética, pueda hacer este cálculo?

Alumna.- (Confesando) Es que, como no se razonar, he aprendido de memoria todos los resultados posibles de todas las multiplicaciones posibles...¹⁹

A través del teatro del absurdo, Ionesco decía a los jóvenes teatreros, que luchar por memorizar sin tener conciencia de los conceptos, puede convertirse en un absurdo. Interesante y cuestionadora propuesta ¿Alguna vez aprendiste de memoria fórmulas de matemáticas o la tabla de valencias sin saber qué significaban?

El terror de las palabras

En el teatro, aprender libretos de memoria, no sirve. Quita la fuerza de la vida. No se trata solo de memorizar un “te quiero” sin la emoción del amor. El resultado te puede llevar a expresar un “té, quiero” como si estuvieras pidiendo tomar una taza de té.

En la escuela del teatro, aprender a leer y hablar significaba que las palabras tienen personalidad, sentimiento, magia e imaginación. ¿Alguna vez has sentido ira por causa de una palabra? ¿Alguna vez has sentido que el amor tiene tantos sentimientos que es imposible pronunciarlos? ¿Y alguna vez has sentido el poder del silencio?

Para los aprendices de teatro, dos rusos – Chéjov y Stanislavsky - les enseñaban el poder de las palabras, en terribles parlamentos.

Vasili.- ¡Sangre...! sangre... y mancha... ¡mancha...! ¡Mis manos están manchadas de sangre! ¿Con qué lavar mis manos señor...?

Hoy da mucho miedo escribir y pronunciar estas palabras...

Vasili.- ¡A ti, invoco rey de los infiernos! ¡A ti monarca del

insondable abismo!!! ¡Llévate mi alma...!²⁰

Pero, por suerte, en el teatro también encuentras la fuerza de las palabras que expresan amor, verdaderas gotas de paz y alegría, con parlamentos, que puedes repetirlos miles de veces.

Esopo.- Lo veo en tus ojos. A veces brillan como si hubiese dentro de ti un amanecer de anhelos.

El poder del silencio

Allí, en el teatro, los adolescentes deseaban lanzar al aire palabras grandes, llenas de fuerza, como grandes líderes, pero... pero se encontraban con un desafío distinto. Tenían que callar para dar fuerza a sus acciones, para imaginar o crear.

Cuando callas y miras en silencio una mano abierta que pide ayuda o unos ojos que derraman una lágrima, las palabras están demás. Cuando abrazas con amor, en silencio, las palabras son un obstáculo.

Pero también, el silencio puede ser el producto de la violencia, de la censura. Entonces el silencio puede ser como una dinamita que puede estallar en cualquier momento. Pero eso no lo saben los dictadores cuando pretenden callar a sus críticos, hasta que el silencio se convierte en fuerza material y explosiona violentamente.

La vergüenza, necesita del silencio, igual que el miedo. Para hablar con otras personas, necesitas del silencio, si todas hablan nadie se entiende.

Esos eran aprendizajes que en las representaciones del silencio, adquirían aquellos adolescentes que solo querían hacer teatro. ¿Dónde podían aprender sobre la importancia del silencio? ¿En el colegio? El arte escénico no solo era preparación de un espectáculo, era el aprendizaje de los extraños y misteriosos vericuetos que tiene la vida.

Si el silencio es la “primera piedra del

¹⁹ Id.

²⁰ “El canto del cisne”. Anton Chejov

templo de la filosofía” como se dice que dijo Pitágoras, entonces, esos adolescentes aprendices de teatro, también se convertían en aprendices de filósofos, pues cosa sería es el asunto del silencio.

La mujerzuela respetuosa versus la profesora Isabel

Pero, como en las historias infantiles, surgió la mirada severa de profesores y profesoras de la educación formal. El teatro no da título de bachiller y es demasiado libre, hasta libertino.

Estudiante.- Profesora Isabel, ¿ha leído “La mujerzuela respetuosa”?

Profesora.- (Sorprendida) ¿Qué estás leyendo?

Estudiante.- Una obra de Sartre... Jean Paul Sartre...

Profesora.- No he leído esa obra, pero te voy a dar una lista de buenas lecturas...

Para los aprendices de teatro, ese diálogo con la profesora Isabel era como un golpe que los dejaba tan mareados como si hubiesen tomado una botella de alcohol. ¿Cómo podían explicar a su profesora, que la “mujerzuela respetuosa” les había enseñado más que miles de discursos sobre “lo bueno” de la vida, el amor o la patria?

El senador.- ¿Cómo explicárselo? Escuche: imaginemos que la Nación americana se le apareciera de pronto. ¿Qué le diría a usted?

Lizzie.- (Aterrada) Supongo que no tendría gran cosa que decirme.

El senador.- ¿Es usted comunista?

Lizzie.- ¡Qué horror; no!

El senador.- Entonces la Nación tiene mucho que decirle. Le diría: “Lizzie, has llegado a un punto en que te es preciso escoger entre dos de mis hijos. Es preciso que uno o

el otro desaparezca. ¿Qué se hace en casos parecidos? Se conserva el mejor. Pues bien, busquemos quién es mejor. ¿Quieres?”

Razón versus sentimiento

¿Y el razonamiento? ¿Y los sentimientos que chocan con la razón? En el teatro, esa otra escuela, los jóvenes teatreros aprendían a razonar y sentir libremente, podían gritar, hablar con energía o suavemente, comprendían que las razones pueden chocar unas con otras, que hay razonamientos distintos para cualquier asunto, producidas por las personas con historias de vida que les marcaban sus pensamientos. ¿Piensas según cómo viviste? ¿Razonas según los dolores que aun te lastiman? Eran preguntas que se hacían desde las experiencias teatrales.

En esa otra escuela, la escuela del teatro, los jóvenes teatreros no hacían resumen de las obras que leían. Las vivían o revivían, poniendo el cuerpo, el corazón y la mente. Como los parlamentos de Esopo.

Cleia.-... Mereces un grano de placer de esta vida que ha sido contigo tan cruel, haciéndote feo, esclavo e inteligente. Hazme tuya Esopo.

Esopo.- Estas manos ¿ves? Se han endurecido en el trabajo y han perdido el tacto para el amor. Mi carne es una sola herida (...) apártate... ¡Soy feo! ¿Me oyes? Feo, lo que se dice feo... feo hasta llorar...²¹

Después de leer los parlamentos de “La zorra y las uvas”, los jóvenes teatreros, se preguntaban si era posible resumir los sentimientos de dolor o amor en una tarea del colegio ¿Puedes resumir las sensaciones de dolor o amor?

21 “La zorra y las uvas”. Guillermo Figueiredo.

LA POLÍTICA EN ESCENA

El gobierno impulsa el Teatro

Un nuevo gobierno militar, masas movilizadas, Asamblea del Pueblo... eran los acontecimientos de aquellos años: 1970 y 1971. Además, sin que nadie lo supiera, los adolescentes desconocidos de esta historia, estaban a punto de salir del cascarón de la adolescencia. Miraban cómo se desarrollaban los acontecimientos del país con la boca abierta, luego buscaban libros para entender lo que estaba ocurriendo. Entonces, sin saber cómo, aparecieron libros de unos señores a los cuales no les podían discutir. Esos señores eran Marx, Engels, Lenin, Mao, Trotsky, Stalin... ¿Y el teatro?

El “Teatro Popular Prefectural” y cinco lecciones

¡Sorpresa! el gobierno de Juan José Torres decidió abrir un espacio teatral en la Prefectura de La Paz. ¡Qué alegría, la política mirando al teatro para abrirlo, no para cerrarlo! Y claro, los adolescentes eternos buscadores de teatro, entraron en ese espacio como moscas a la miel. Y, como siempre, la lluvia de aprendizajes los dejó con una extraña sensación en la que sus mentes y corazones al mismo tiempo de estar abiertos, también quedaban confundidos. ¿Dialéctica? La dirección estaba a cargo de Leo Redín, actor y director argentino.

Esta vez, los adolescentes, medio acostumbrados a temas que removían sus sentimientos y sus conciencias, participaron en la terrible “Víspera del degüello”, las actitudes impúdicas de las burocracias con el “Burgués rey de las negras”, la brujería de las palabras del “Médico a palos” y la decadencia de Potosí con “Don Venancio”.

Las presentaciones se realizaron en el Teatro Municipal con presencia del presidente de la república de Bolivia; Juan José Torres.

Primera lección: Ayer hubo una guerra atómica

“La víspera del degüello” del argentino Jorge Díaz, aterrorizó a los adolescentes y les quitó las esperanzas de un futuro bueno. La obra les hizo vivir en el teatro, lo que sería el mundo después de una tercera guerra atómica, provocada por los mismos seres humanos.

Con esa obra, una angustia existencial se apoderó de aquellos adolescentes. Claro, en esos años la humanidad estaba en plena guerra fría. ¿Qué pasaría con la humanidad después de una guerra atómica, si las únicas personas sobrevivientes fueran una mujer embarazada con retardo mental, un hombre superficial y otra mujer con visiones extrañas, como mostraba la obra? ¿Qué piensas sobre esta posibilidad...?

Hossana.- Custodio, ¿viste esas moscas?

Custodio.- ¿Qué Hossana?

Hossana.- Copulaban Custodio... copulaban...²²

Esa fue la primera lección de esta etapa del teatro. Enfrentarse a la posibilidad de que el mundo acabase y que la nueva humanidad comience con gente que solo dejaba el alma llena de desesperanza. Y no era una fantasía de la locura teatral, era la realidad. No habían pasado muchos años de la llamada “crisis de los misiles” en cuyo centro estuvo Cuba. Esa “crisis” en octubre de 1962, había llevado a la humanidad al riesgo de una guerra entre las Tropas del Pacto de Varsovia, bajo el liderazgo de la URSS y las del Tratado del Atlántico Norte, la OTAN, bajo el mando de Estados Unidos.

Aquella vez, el inicio de la guerra nuclear estaba a horas de empezar. Las radios anunciaban que faltaban dos horas... una hora... treinta minutos... para que los barcos soviéticos con los estadounidenses entrasen en colisión, provocando un “intercambio nuclear”. ¿Hoy, ya no existe este peligro? ¿Qué dicen las noticias? ¿Qué

dice tu razón? ¿Qué te dice tu alma?

Segunda lección: El poder del jefe

“El Burgués rey de las negras”, de Rolando Gómez Tapia, una “obra disparatada” según un crítico de teatro, mostró a los adolescentes, al público y también al presidente de la república, el poder y la falta de pudor de las jerarquías burocráticas, en tiempos de “su excelencia”, aspirante a emperador.

Secretario.- Diga excelencia...

José Pérez.- Tome nota: la sociedad... otorga a sus trabajadores el aumento del medio por ciento, y a los jefes y planta burocrática, el doscientos porciento...²³

¿Qué saben dos adolescentes de la planta burocrática, si apenas estaban mirando su cascarón? ¿Conoces el poder de una resolución administrativa? ¿El poder del Reglamento, frente al incumplimiento de los deberes formales?

La segunda lección del teatro “Prefectural” enfrentaba a los adolescentes a un mundo desconocido; el de la burocracia y de aquellos funcionarios que deciden el porvenir de las personas, desde sus miradas, generalmente de poco alcance, subordinadas a un jefe siempre superior. ¿Qué sabían los adolescentes de la administración y las estructuras administrativas? ¡Nada!. Pero siempre eran las víctimas y no los sabían. ¿Quién es tu jefe? ¿Tu jefe siempre tiene la razón? ¿Tu jefe es bueno porque es audaz? Preguntas que les hacían pensar, pensar, pensar...

Tercera lección: Palabras, palabras, palabras...

El “Médico a palos” de Moliere, llevaba al público y a los adolescentes del teatro, a cuestionarse sobre aquellas personas que se visten con el mito de los sabios. Una vestimenta llena de muchos adornos. Y una boca... Llena de muchas, muchas,

muchísimas palabras, de aquellos que han leído... no sé cuántos libros...

Bartolo.- De la región lumbar, pasando desde el lado izquierdo donde está el hígado, al derecho en que está el corazón, ocupan todo el duodeno y parte del cráneo; de aquí es, según la doctrina de Ausias March y de Calepino (aunque yo llevo la contraria) que la malignidad de dichos vapores... ¿Me explico?

Don Jerónimo.- Sí señor, perfectamente.

Bartolo.- Pues, como digo; supeditando dichos vapores las carúnculas y el epidermis, necesariamente impiden que el tímpano comunique al metacarpo los sucos gástricos. *Doceo, doces, docere, docui, doctum, ars longa, vita brevis: templum, templi: augusta vindelicorum, et reliqua...* ¿Qué tal? ¿He dicho algo? (...)

Leandro.- Así va el mundo. Muchos adquieren opinión de doctos, no por lo que efectivamente saben, sino por el concepto que forma de ellos la ignorancia de los demás.²⁴

¡Fantástico este Moliere! ¿Conoces algunas personas que embriagan a su público con frases y palabras que no entiendes?

Cuarta lección: Potosí, la decadencia permanente

Y para cerrar el verano teatral, llegó “Don Venancio”, una obra de Valentín Meriles relatando la vida de un Potosí decadente. A decir de un crítico teatral, “Don Venancio”, dejaba el sabor amargo de “una sociedad semifeudal, inundada de prejuicios éticos... conformistas, tartufos y domesticados que bailan al son del organillo del consumo...”

23 “El Burgués rey de las negras”, de Rolando Gómez Tapia.

24 “Médico a palos”. Moliere.

Esa obra desconocida para muchas personas, mostraba una paradoja; la decadencia de una ciudad levantada sobre un cerro de impresionante riqueza. ¿Qué ha sido de Potosí? ¿Antes? ¿Hoy? ¿Y mañana? Los huecos de la montaña y los perros reclaman. ¿Qué dicen los dramaturgos? ¿Y las dramaturgas?

Quinta lección: Nada es lo que parece

Así fue que el festival del Teatro Popular Prefectural, terminó con un acto de honor al que asistió el presidente de la República Juan José Torres. Entonces los adolescentes, que seguían con la boca abierta de tantas sorpresas, vieron una escena de la política.

Alguien sugirió cantar canciones de protesta contra los militares. ¿Por qué? ¿Intento de provocar? Entonces Luis Rico, cantó algunas de esas fuertes canciones, haciendo tragar saliva a muchas personas como Raúl Salmón, Mario Castro y muchas grandes personalidades de aquellos años. Entonces el presidente militar dijo algo extraño para mucha gente que se caracterizaba por su posición antimilitarista:

- “Hay que popularizar estas canciones...”

¿Cómo? ¡No puede ser! ¿Un militar indicando que había que popularizar las canciones de protesta? Los adolescentes buscadores de teatro, estaban viendo otro teatro, fuera del teatro...

La lección que recibieron los adolescentes era extraña, pero los dejó pensando durante muchos años. No todo es lo que parece. Más bien, nada es lo que parece.

Pero la iniciativa de crear un teatro desde el gobierno, terminó con otro golpe de Estado, con muertos y heridos de verdad.

El mundo vivía la “Guerra Fría” con sus principales estrellas: la Unión Soviética y los Estados Unidos. Esta guerra se libraba en todos los rincones del planeta de manera muy caliente, como en Viet Nam. En Bolivia, esta guerra se daba con trabajadores que intentaban construir un

país de soviets... al estilo soviético, con la denominada “Asamblea del Pueblo” en las instalaciones del Congreso Boliviano.

Pero el 21 de agosto en la tarde, las fuerzas de la Central Obrera Boliviana se enfrentaron militarmente contra el golpe de Estado que intentaba derrocar al General Torres y las intenciones de cambiar la estructura del país, desde una visión clasista.

Luego de duros combates; con metralla de aviones sobre el cerro Laikakota bajo el sol de la tarde, cañones y tanquetas disparando en la noche, se inició una nueva etapa del país. Con el impacto de las balas, se definió el destino de Bolivia y al día siguiente se inició un nuevo gobierno dictatorial. El gobierno del entonces coronel Banzer.

El Teatro Popular Prefectural fue cerrado. Y, otra vez, los teatreros quedaron en la calle. De esa manera la política hizo su paso de parada eliminando todo vestigio de teatro en las instalaciones del gobierno.

- ¡No hay presupuesto! Dijeron las nuevas autoridades.

Los teatreros nuevamente estaban en la calle. Era el año 1971.

Explosión teatral en la Casa de la República Francesa

Después de los acontecimientos del año 1971, se produjo un nuevo fenómeno teatral. En “El Tambo” de la Casa de la Cultura Francesa, se produjo una explosión de actividades artísticas y teatrales. La mayoría de estas actividades estaban marcadas por la novedad de pensamiento y libertad en las acciones. Mucha libertad. Todos eran libres pensantes. La libertad y la imaginación estaban en escena.

Algunos jóvenes teatreros estaban inspirados en las luchas del mayo francés, repetían frases cuestionadoras como aquella que decía:

- “Seamos realistas, pidamos lo imposible”.

Otros escribían en el baño, títulos como “el jardín de la meditación”, elaboraban afiches dirigidos a cuestionar a los espectadores, con manejo de tamaños de letras.

Mucho

sexo

Acorta

La vista

Esas letras obligaban al espectador a acercarse al afiche, para leer las palabras pequeñas, mostrando una actitud de persona que tiene miopía, por el “mucho sexo...”.

También se veían cartelitos con frases como “Levantar esta hoja en caso de incendio”. Si levantabas la hoja, podías leer.

- “Idiota. Dije “en caso de incendio”

En fin, la creatividad era cosa de todos los días. ¿Sabías que la creatividad es apasionante? ¿Sabías que crear es la forma más emocionante de vivir? ¿Sabías que puedes crear el mundo que deseas? En la Casa de la Cultura Francesa, los adolescentes que cada día se hacían más jóvenes disfrutaban el placer de crear todos los días.

El “Planeta Prometido” y los espíritus de más allá

En ese espacio Eduardo Perales, escribió y dirigió el montaje de “El planeta prometido”, título que llegó, luego de unas consultas a los espíritus...

“El planeta prometido” era una obra de protesta contra la humanidad. Una rebelión contra los mismos seres humanos. A pesar de su esperanzador nombre, la obra era una amarga rebelión existencial.

Actriz. – (Se libra del actor 1)
¡Imbécil...! ¡Somos imbéciles los tres! Así que queríamos escapar ¿no? ¿Escapar de qué? ¿De la humanidad? ¡Imposible, la llevamos con nosotros, con el

hambre, con el sueño, con el deseo, con el sexo! Sería como querer escapar de nuestra sombra. **(Con espanto)** ¡Te ves horroroso, ahora te veo tal cual eres! ¡Tienes un hocico espantoso y tienes pezuñas en lugar de manos y... por dentro eres carroña!²⁵

El nombre de esa obra había tenido una historia de misterio. En el grupo de teatro, sin saber a qué mundo se estaban entrando, comenzaron a practicar la Houija. Si señora, sí señor... llamar a los espíritus, con un vaso, letras y números en una tabla. ¿Espiritismo en el teatro? Mmm... ¿sabías que, tal como contaba don Carlos Cervantes un viejo director y actor de teatro, en el Teatro Municipal, vive el espíritu del Tío Vico que algunas noches mueve las sillas del palco? Pero ese es otro misterio.

El asunto es que Perales llamó al espíritu de su padre, que había muerto algunos años atrás. En medio de la sesión espiritista, con voz grave y triste, habló con su padre.

Perales.- Papá... estoy escribiendo una obra de teatro... te pido que me digas qué nombre le puedo poner a mi obra...

Espíritu.- (Moviendo el vaso en medio de las letras) Cimas de llanto.

Perales.- ¿Cimas de llanto? Perdón... “cimas” ¿con “c” o con “s”?

Espíritu.- (Moviendo el vaso) Con “c”...

Perales.- Gracias papá...

El asunto es que luego de algunos desmayos, por el susto de los espíritus y otras cosas extrañas que ocurrían en las noches, el grupo decidió dejar esa práctica de la que nadie sabía de qué trataba. La lección era:

- No te metas con lo que no entiendes.

25 “El planeta prometido” es una obra escrita por Eduardo Perales Sánchez. Teatro contemporáneo boliviano. La Paz – Bolivia.

Perales decidió poner otro nombre a su obra; “El planeta prometido”. Sin embargo, en el ambiente quedó flotando la pregunta: ¿Existen los espíritus? ¿Crees en los espíritus?

Eduardo Perales un condenado

Eduardo Perales Sánchez, director, actor y autor de teatro boliviano, es un personaje especial. A veces alabado otras odiado, a veces reconocido; vive, come, toma mate al estilo argentino, ama, protesta, reflexiona, propone, sueña, tiene pesadillas, se trasnocha, se despierta a media noche y escribe teatro, siempre teatro.

Una de sus pesadillas terminó en la obra “El epitafio de Armindo”, uno de sus sueños se convirtió en “El planeta prometido”, sus protestas se convirtieron en obras de teatro como “Túpac Katari”, “Las esclavas del desmonte” o el “Juicio a la muerte”, sus propuestas terminaron en obras didácticas como “La ciudad de Dulzópolis” y otras más que fueron publicadas o terminaron en libretos de trabajo.

Cuando está despierto y no escribe, organiza y dirige grupos teatrales, forma actores y actrices, presenta obras a diferentes públicos, a veces gana premios, otras veces actúa, se equivoca y corrige. En fin, Eduardo es un personaje metido y embadurnado de teatro. No tiene remedio.

La mala suerte entra en escena

Pero eso no era todo, con “El muro”²⁶, una adaptación teatral de la novela de Jean Paul Sartre, dirigida por José Luis Cassis y adaptada por Javier Fernández, llenó de náuseas al público y a los “jóvenes teatreros” por la terrible inclemencia que puede tener la mala suerte para reproducirse y golpear. Golpear y golpear sin piedad. ¿Alguna vez has sentido que la mala suerte te persigue sin parar?

- Mira entre tus pies, cochino. Había un charco entre sus pies y algunas gotas caían de su pantalón.

- ¿Qué es eso? —dijo con turbación.

- Te orinas en el calzoncillo.

- No es verdad —dijo furioso—, no me orino. No siento nada. (...)

- Sé donde está. Está escondido en el cementerio. En una cripta o en la cabaña del sepulturero. Era para hacerles una jugarreta. Quería verles levantarse, apretarse los cinturones y dar órdenes con aire agitado. (...)

- Bajó la voz:

- Lo agarraron a Gris.

- Yo me eché a temblar:

- ¿Cuándo?

- Esta mañana. Había hecho una idiotez. Dejé a su primo el martes porque tuvieron algunas palabras. No faltaban tipos que lo querían ocultar, pero no quería deber nada a nadie. Dijo: “Me hubiera escondido en casa de Ibbieta pero, puesto que lo han tomado, iré a esconderme en el cementerio”.²⁷

Estos textos, acercaban a los jovencitos a reflexionar sobre las situaciones que la vida podía entregar. Pero eran demasiado jóvenes para perder la alegría de la adolescencia. Era enero de 1969.

Y respondió el cuervo: Nunca más...

¿Alguna vez has dicho “nunca más”? los adolescentes de aquellos años no entendían el significado de esas palabras, hasta que el profundo “nunca más”, entró al escenario con “El cuervo” del español Alfonso Sastre. Este autor había escrito una obra inspirada en el trabajo de Edgar Allan Poe.

Hoy que existe gente que habla de física cuántica como si de salteñas se tratara, en

26 Presentada en el Paraninfo de la Universidad mayor de San Andrés en 1969, elogiada por el poeta Pedro Shimose, con la actuación de José Luis Cassis y Jorge Alcoba. Presentada en el 1er Festival de la Cultura Universitaria en Sucre.

27 “El muro”. Jean Paul Sartre.

aquel 1972, los jóvenes teatreros, curtidos por “La noche de los asesinos”, “Dos viejos pánicos” o “La víspera del degüello”, enfrentaron el misterio del tiempo y la muerte, en pleno escenario.

Alfonso.- (Consulta el reloj) O si hemos estado con ella, que no lo sé, hemos regresado al futuro... En dos minutos, todo... tú Inés no has terminado de retocar tu maquillaje... Pedro sigue mirando la escalera... espera a Laura pensativo, triste...

Pedro.- A ver si vienen los taxis.

Alfonso.- ¿Qué taxis?

Pedro.- Los que he pedido por teléfono.

Alfonso.- No creo que hayas pedido ningún taxi por teléfono.

Pedro.- Es verdad, o si los he pedido, los he pedido en otro tiempo...

Alfonso.- “Nunca más”... como en el poema de Poe... ¿te acuerdas? El cuervo... ese horrible pájaro que nos anuncia que las cosas mueren y que nunca más... (No termina la frase)

Juan.- (Parece recordar. Con emoción) “Una vez, en una melancólica medianoche...”²⁸

La prensa decía que esta obra “fue una de las obras mejor puestas en escena” y que “el mayor logro de la dirección” de Javier Fernández, fue haber creado “realmente un suspense”, con un tema en el que “una falla de cualquiera de los seis [personajes] pudo desmoronar todo el planteamiento”. Efectivamente, presentar de manera natural, como hechos cotidianos como aquellos en los que repites “los mismos pasos hacia una muerte que ya se produjo”, era y es hoy, un

desafío difícil de vencer.

¡Está lloviendo teatro!

Ya acostumbrados a las sorpresas de ese tipo de teatro, llegaron las obras como granizada. Guillermo Chacón, escritor y director de teatro, realizó el montaje de “La multa” de Sergio Arrau, “El espejo” y “El cuadro” de Ionesco, que tenía parlamentos capaces de empequeñecer a las personas, tanto como anunciaba el griego Zenón de Elea con sus teorías sobre el infinito.

Señor chiquito.- ¿Quiero hablar...!

Señor gordo.- ¡Silencio! ¿A quién le importa la opinión de un miserable protozooario perdido en la inmensidad del universo?²⁹

Luego, Eduardo Perales, se fue rumbo a Francia, a la universidad de Nancy, para estudiar teatro, hecho que resultaba muy extraño en cuanto a becas se refiere, especialmente para asuntos como el teatro. Después llegó “La lección”, “El canto del cisne”, “El actor desnudo”, “Varios rostros de verano” y muchas obras más. Tantas que ya no es posible recordarlas. Era en 1972.

Javier Fernández; El Director

Javier Fernández, llegó al Teatro Estudio cuando Eduardo Perales estaba en Francia, aprendiendo más teatro. Este Javier llegó con la sencillez de una brisa y comenzó a dirigir obras como “El cuervo”, “El canto del cisne” o “El cuadro”. ¿Cómo era su dirección?

Cuando estás aprendiendo el arte de la actuación, debes vencer muchos obstáculos, comenzando por dominar tu voz, vencer a tu rebelde cuerpo que no quiere expresarse, superar tu pánico escénico o romper las represiones que encarcelan tus emociones en el inconsciente. En ese proceso algunas veces te encuentras con directores que te dicen:

28 “El cuervo”. Alfonso Sastre.

29 “El cuadro”. Eugene Ionesco.

- ¡Debes emocionarte!! ¡Debes decir los parlamentos con pasión!

¿Cómo puedes emocionarte en el escenario?
¿Cómo puedes emocionarte cuando el personaje que debes interpretar solo dice:

- María, María, María...

Es relativamente fácil emocionarse en una situación real, pero frente a la mirada del público, tu lengua te lleva a repetir las palabras como si fueran golpes seguidos a una puerta. Sin emoción. Tan frías como el mismo hielo.

Entonces, algunos directores, que solo son directores te dicen:

- ¡Qué mal, no sabes actuar...!

¡Claro que no sabes actuar! Estas aprendiendo. ¿Cómo puedes darle emoción a parlamentos como

Vasil Vasiliévich.- Ah cascarrabias, buen perro viejo estás hecho...³⁰

Ahí entraba Javier Fernández, haciendo el doble papel de director y educador. Te explicaba que el personaje no hablaba a otra persona, que se refería a sí mismo. Luego te ayudaba reflexionar sobre tus sentimientos, cuando alguna vez te sentiste destruido por la adversidad, cuando alguna vez te referiste a tu propia estupidez. Entonces entendías el sentido de las palabras, que las podías expresar de muchas formas.

- ¡Buen perro viejo eres!

- ¡Qué viejo estoy!

- ¡En qué perro más viejo te has convertido!

Y miles de formas más de expresar los parlamentos de los personajes que debías interpretar. Con Javier Fernández, aprendías – sin que él lo dijera explícitamente – que en el teatro no solo re-vives la vida del personaje, puedes re-vivir tu propia vida y re-conocerla como si tu psique se reflejara en un espejo mágico que solo muestra tu

esqueleto emocional. ¿Hacia dónde se dirigen tus ojos cuando recuerdas la persona que más has amado? ¿el momento en que debes repetir el nombre de la persona que odias o cuando pides al cielo que te envíe una tormenta?.

Vasil Vasiliévich.- ¡Vientos rugid, soplad vuestras mejillas, cataratas del cielo desgarras!³¹

De esa manera Raúl Alonso, un actor sencillo como el pan, gracias a la dirección de Javier Fernández, logró expresar los sentimientos de la madre de Hamlet, con veracidad y fuerza.

Nikita.- ¡¿Qué hice yo para que de tal manera me hables?!

¿Qué hice yo para que me maltrates? ¿Qué hice yo para que me desprecies? Decía la madre de Hamlet, pero ¿Qué hiciste tú para que la gente te odie? ¿Qué clase mirada tuvo tu pareja para que saltes de alegría? ¿Cómo expresar los sentimientos que te agobian? Cuando no sabías como representar esas emociones Javier Fernández estaba para mostrarte que detrás de las palabras estaban las emociones.

A través de sus orientaciones, Javier ayudaba a comprender – sin hacer grandes teorías - que el teatro puede colocarte frente al espejo de la autocrítica, no para romper el espejo, sino para construir un nuevo ser humano que...

- ¡Eres tú mismo!

- ¡Eres tú misma!

En fin ¿Qué será de la vida Javier Fernández? ¿De la obra “El tuerto es rey” que estaba dirigiendo hace 27 años? Quién sabe...

Adiós a la adolescencia

En ese “Tambo” de la Casa de la Cultura Francesa, se produjo el fin de la adolescencia y el inicio de la juventud de muchos chicos y chicas buscadores y buscadoras de teatro.

30 Parlamento de “El canto del Cisne”. Anton Chejov.

31 Parlamento de “El canto del Cisne”. Anton Chejov.

También dejaron de ser “buscadores de teatro” para convertirse en aprendices de ese arte tan adictivo que es el arte escénico. Se llamaron a sí mismos: “teatros”. ¿Solo teatros? Sí, solo “teatros”. Jóvenes teatros. No se llamaron “teatristas”, porque solo les animaba la pasión por hacer teatro y la pasión no tiene especialidad.

Con los “jóvenes teatros”, el amor entró en las vidas de aquellos personajes. “Entre candilejas” como cantaba Chaplin. Esta vez sin prohibiciones. Tan libres eran que muchos terminaron en matrimonios, como el de Elizabeth tejada con Alberto Capriles, igual que en “El Cuervo” de Alfonso Sastre.

El teatro se metió con el amor - cuándo no-. Se unió con actores y actrices y se presentó junto a “El canto del cisne” de Chejov.

Vasil Vasilievich.... me acuerdo que una se enamoró de mí. Graciosa, esbelta, joven, inocente... pura y resplandeciente como una aurora de verano. Bajo la mirada de sus ojos negros no había noche que se resistiera. Las olas del mar se quebran sobre los peñascos, pero sobre las ondas de sus cabellos se quebraban las rocas, los témpanos de hielo... Me veo frente a ella como estoy frente a ti... Aquella noche estaba hermosa como nunca. Me miraba de un modo tal que ni siquiera en la tumba podré olvidar aquella mirada....³²

Algo estaba sucediendo en el teatro. El amor que los jóvenes teatros experimentaban detrás de las candilejas del Teatro Estudio, se parecía mucho al de cualquier Vasilievich, de la Unión Soviética. ¿O era un teatro que reflejaba aspectos comunes a todos los seres humanos? ¿El pretendido teatro universal? Sin embargo, estas preguntas no se respondían, pues era mejor seguir sintiendo el amor. ¿Para qué pensar en lo que no se entiende?

32 “El canto del cisne”. Anton Chejov.

33 Fausto Arellano Guerra, ecuatoriano que llegó a Bolivia el año 1971, con muchas de sus obras de teatro.

34 “Última Hora”. 30 de enero de 1971.

Jugando a ser Dios o la jugada de Fausto

Para los teatros de ese momento, el teatro era como un personaje que se metía en cualquier asunto. Se inmiscuía con todos los temas y personajes posibles, de una manera libre, irreverente y cuestionadora. Cuestionaba a la sociedad en una especie de rebelión social, a los seres humanos en una evidente rebelión existencial. Y claro, no podía faltar una rebelión mesiánica dirigida a Dios.

El camino para meterse con Dios, fue una obra de Fausto Arellano³³, un dramaturgo y director ecuatoriano que había llegado a Bolivia en silencio, entró en el Teatro Estudio, y, como dice nuestro querido Jorge Alcoba,

- “Era el errante trovador que trajo oxígeno al Teatro Estudio” o como decía Gonzalo Guzmán:

- “La personalidad arrolladora del Fausto nos comió”.

Además tenía un extraordinario parecido con el Che Guevara... parecía su doble. Fausto, había escrito muchas obras de teatro, con nombres sugerentes, temas cuestionadores y nada relacionados con el costumbrismo o el romanticismo. Los teatros de aquellos años conocieron obras como “Las pieles de gato”, “El uniforme vacío”, “La creación”, “Las cebollas”.

De estas obras, una de las seleccionadas para ser puesta en escena, fue “La creación”. En la prensa de esos años, se decía “que la obra de factura vanguardista contiene la unidad específica de lo que debe ser una obra actual de teatro. La forma nueva y el texto trascendente”. Sobre el texto, el artículo del periódico “Última Hora”³⁴, decía que “era una mezcla de estilo poético, social, panfletario y de humor negro, pero ante todo lúcido y de gran penetración analítica del carácter de la humanidad actual”

Esta obra relata la historia de un abuelo, que tomó la decisión de imitar a Dios y crear vida. Los personajes eran, un abuelo y su nieto que debía servir de testigo de esa gran creación. Pero el nuevo ser no sería de carne y hueso, debía crear el “hombre – robot”. Hoy le podríamos llamar un Cyber como “Terminator”. Lo interesante de ese tema es que los teatreros estaban en el año 1971 y las computadoras aun no existían ¿Premonición? Nada raro, para el arte.

Abuelo.- ¡Rrr...! ¡Por aquí! ¡Rrr...!
¡Por allá!

Vas a ver qué bien va quedar...

Sabes, el todopoderoso no tuvo mayor dificultad en la creación del varón

Pero cuando le tocó hacer a la mujer, lo que sacó en claro es que la nariz le creció, grande, grande...³⁵

El teatro mostraba que cuando juzgas a Dios desde su imagen, te sale un ser bueno, infinitamente bueno y grande, pero si juzgas a Dios desde la obra de su creación, entonces los juicios te pueden salir muy extraños.

Robert Brustein decía que en el drama moderno existe un teatro de rebelión mesiánica, existencial y social. En las obras de rebelión mesiánica, según este Robert:

“El dramaturgo se rebela contra Dios y procura ocupar su lugar [...] El drama mesiánico es un medio de liberación absoluta, no constreñido por reglas escénicas ni limitaciones humanas [...] satisface su insaciable apetito de infinito”³⁶.

Ahí estaba la obra de Fausto Arellano, junto con Ibsen o Genet. ¡Grande este Fausto latinoamericano!

La tecnología al servicio de la creación

Como todo emprendimiento creativo, para la creación de un nuevo ser, la tecnología debía entrar en acción. El nuevo ser que el abuelo estaba creando, estaba hecho de fierros sin mayor atractivo, sin señales de vida.

Y como todo creador, que fracasa en sus intentos de crear vida, el abuelo se llenaba de cólera y empezaba a golpear los fierros inertes, hasta que éstos se iluminaban. Con cada golpe saltaban destellos de luz, creando la ilusión de fierros que cobraban vida. ¿Cómo fue esa escena?

El grupo había convertido los fierros, en conductores de electricidad, que al contacto con una vara de metal, encendían focos de cámaras fotográficas, generando resplandores que combinados con las luces de colores del escenario, daban la impresión de estar en el laboratorio de Frankenstein. ¿Cuánto tiempo de trabajo destinaban aquellos teatreros para aprender electricidad o luminotécnica? En el colegio, en sus carpetas, apenas habían hecho algunas fórmulas básicas, sin aplicación ninguna. ¡Cuánto aprendizaje!

Y de nuevo la política: Dramas verdaderos

¡Silicosis con hambre! ¡Hambre con silicosis! y un dramaturgo en la cárcel

El año 1971 llegó con otro escenario político, durante y después del golpe del coronel Banzer. En ese escenario surgió la obra “Las esclavas del desmonte” escrita por Eduardo Perales. Esta obra estuvo dedicada, en palabras del autor, “a la memoria de doña Fortunata Rocha, luchadora infatigable por las obreras (palliris) del desmonte” de Siglo

35 Blog de Jorge Alcoba. <http://elcurriculumboliviano.blogspot.com>

36 “De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro”. Robert Brustein. 1970

XX". Los parlamentos eran duros, muy duros.

Fortunata.- ¡Silicosis con hambre!

Coro.- ¡Hambre con silicosis!

Fortunata.- ¡Silicosis con masacres!

Coro.- ¡Masacres con hambre!

Fortunata.- ¡Hambre con huérfanos!³⁷

Para los jóvenes teatreros, esta obra de teatro levantaba sus espíritus y los golpeaba contra la realidad política del país, aumentando la bronca que ya tenían guardada en su corazón. La política tiene la virtud de levantar los ánimos.

En algunos casos, surgió la motivación para dedicarse a la política y dejar el teatro. Esa motivación se hizo tan fuerte, que varias personas abandonaron el escenario, para dedicarse a "tareas más importantes", cambiaron libros de teatro por las "Obras Escogidas" de Lenin" y otros que parecían mucho más importantes.

Tan importante fue la política en las vida de esos teatreros que algunos perdieron la vida, como "El Pancho" que murió en el cerro Laikakota con un disparo en la garganta, en medio de los combates... ¿Quién era este Pancho? Solo se sabe que era miembro del Teatro Naira. Un soldado desconocido.

El asunto es que Eduardo Perales fue detenido por agentes del Ministerio del Interior y conducido a Chonchocoro³⁸, como preso político. ¿La causa? Nadie sabe con exactitud. Posiblemente estuvo en la redacción y montaje de "Las esclavas del desmonte", que relataba la vida de las "palliris" que trabajan en los desmontes de las minas de estaño. Obviamente, una obra "extremista".

El plan cóndor sobrevuela el teatro

El segundo drama fue el que le tocó vivir a una increíble actriz, muy conocida en el ambiente teatral. Ella había actuado en muchas obras y una película boliviana. Se trataba de Hilde Artes.

Este drama tuvo tres escenas; la primera fue la detención de "La Hilde", como le decían sus amigos, también la de su hija "Graciela" y su bebé de pocos meses: "Carlita". Graciela fue enviada hacia Argentina, en el marco del Plan Cóndor y nunca más apareció. Hoy figura en la lista de personas desaparecidas. Pero "Carlita", la niña desaparecida, apareció luego de más de veinte años. Estos dramas verdaderos han dejado huellas muy profundas en la sociedad.

Antes de estos acontecimientos, Hilde había participado en la obra "Y llegaron a una ciudad" de J.B. Priestley, junto con personas muy conocidas del teatro; Tota Arce, Carola Cobo, Néstor Peredo, Mario Arrieta y los jóvenes teatreros. En esa obra, se hablaba, junto con Walt Whitman, de una ciudad en la que "nada era más grande que la calidad del amor robusto" "la nueva ciudad de los amigos". Lindos sueños, pero manchadas de sangre y dolor.

El tercer drama, estuvo marcado por la detención de Elizabeth Tejada, la franca y excelente actriz de "La noche de los asesinos" y "Dos viejos pánicos". Ella fue detenida en la galería Naira, llevada a Achocalla, un centro de detención política. Pero, luego de un tiempo, fue conducida a un hospital debido a una hemorragia provocada por la perforación de una úlcera. Por suerte, luego de un periodo de internación, fue liberada. Posteriormente continuó haciendo teatro, hasta que el cáncer la llevó a otro escenario.

37 "Las esclavas del desmonte". Eduardo Perales.

38 Prisión de alta seguridad ubicada en el Altiplano boliviano.

Una cueva cultural: La Naira³⁹

La galería Naira

La galería de arte “Naira”, era un espacio pequeño organizado en los años 60, por José Ballón, un distinguido y viejo militante del Partido Comunista. Allí, en un rincón de un viejo conventillo, se reunían artistas de todo tipo; pintores, músicos, poetas, escultores y gente de teatro. En ese pequeño espacio estuvieron artistas famosos como “Los Jairas” con Alfredo Domínguez y el “gringo” Gilbert Fabr , los “Rupay” y muchos otros. Según cuentan algunas personas, también el Ch  Guevara estuvo ahí. De hecho, muchos militantes de izquierda, con toda clase de tonalidades rojas, asistían con regularidad a entablar tertulias políticas y sociales. También asistían personajes que fueron terribles en la vida política del país; “tiras”⁴⁰, torturadores y hasta uno de los hijos de Banzer acompañado de sus guardaespaldas.

“La Naira”, como le decían sus visitantes, exhibía pinturas de todo tipo, promoviendo la expresión plástica de manera permanente, todos los fines de semana se realizaban pe as musicales con grupos de música folklórica acompañados de Pasankalla⁴¹ y vino, pero nadie salía ebrio. Ese era el orgullo de los asistentes, pues consideraban que la galería no era una cantina, como “otras pe as”, haciendo alusión a la pe a “Kori Tika” de propiedad de Carlos Palenque, que aquellos años era un cantante muy famoso.

En fin, la Galería Naira, esconde un sinfín de historias que debieran ser rescatadas, pues han sido parte muy importante de la historia de Bolivia.

Un uniforme vacío

En ese espacio, se formó el grupo de teatro “Naira”, organizado por Jorge Alcoba,

que durante años ha sido, y hoy también, impulsor de transformaciones en la Universidad Mayor de San Andrés y duro crítico de la impertinencia del currículo boliviano con la realidad del país. Pero ese es otro asunto.

Este grupo, puso en escena “El uniforme vacío” escrita por Fausto Arellano. Los parlamentos de la obra, tenían un alto sentido crítico.

Legislador.- (...) a todos en general se les proveerá de sobredosis de anticonceptivos para evitar que tengan descendencia, ya que es posible que algún día los pongan en escuelas, colegios o institutos superiores y se vuelvan educados, cultos y peligrosos”⁴²

Parece mentira, pero existen muchas personas, demasiadas, que piensan como el legislador de la obra. En fin, el hecho es que ese trabajo fue presentado en la Universidad Mayor de San Andrés, en las minas, particularmente en mina Milluni, ubicada a 4500 metros sobre el nivel del mar en lo alto de las montañas nevadas de Chacaltaya y también en Viacha, una población ubicada en el altiplano paceño. El impacto de esta obra, según sus protagonistas, fue de doble sentido; afectó a sus integrantes y también al público.

“En el Paraninfo ha sido un impacto brutal, todo era el escenario, el público la platea, todo. Los soldados entraban entre la gente, agredían con sus palos. Era una cosa espectacular. Fue el momento más impactante, fuimos a fábricas, minas, barrios, al campo. A los mineros les gustaba porque había vivido esa realidad, habían sido

39 Ojo, en idioma aymara.

40 “Tira”. Denominativo popular que se daba a los agentes espías del Ministerio del Interior.

41 “Pasankalla”, producto andino elaborado con maíz reventado con calor.

42 “El uniforme vacío o réquiem para un J’acho”. Fausto Arellano. “J’acho” es el denominativo con el que se conocía a los policías en la ciudad de La Paz.

masacrados en San Juan... En las minas terminaban cantando con nosotros”⁴³.

El teatro no es poca cosa, cambia a los protagonistas y al público. Si haces teatro, cambias hasta lo más profundo de tus entrañas. Pero también cambias al público espectador, entrando en su conciencia y sus sentimientos. Cambios que finalmente se convierten en acciones que salen del escenario local hacia nuevos escenarios.

En esos años, los grupos de teatro no oficial, ya vislumbraban la importancia de salir de “la hoyada”, nombre con el que se conocía la ciudad de La Paz, para integrarse al país y al mundo. Era el año 1970.

“... estábamos respondiendo, como jóvenes, a una situación completamente anquilosada... Nosotros estábamos en los 70 donde queríamos que el mundo venga a Bolivia o Bolivia vaya al mundo”.

“Ese era el espíritu que nos animó, era toda una sensación térmica... no es como ahora. La última guerra que se ha liberado era Viet Nam. Antes eran guerras de principios, donde los intereses de los grandes se mostraban claramente. Ahora no... la guerra se ha vuelto un negocio”⁴⁴

Es importante escribir la historia del teatro “Naira”, igual que de la galería que lo cobijaba, porque está llena de actos nobles, emociones intensas y vidas que se entregaron en las luchas políticas de aquellos años. ¿Quién escribirá la historia de este grupo? Quién sabe.

Teatro Estudio (Primera etapa: 1965 a 1970)



Escenas de “Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia” de Sergio Suárez Figueroa con enfoque tradicional. En la foto: Eduardo Perales, Carmen Rosa Huertas, Freddy Amusquivar.



Escenas de “La noche de los asesinos” de José Triana (Premio Casa de las Américas), mostrando una nueva propuesta teatral. En la foto: Elizabeth Tejada, José Luis Cassis, Eduardo Perales. Las escenas con agujas generaban sensación de opresión.

43 Entrevista a Gonzalo Guzmán. Agosto de 2016

44 Entrevista a Gonzalo Guzmán. Agosto de 2016



TEATRO DEL CBA

El Teatro Experimental del Centro Boliviano Americano, llamado Teatro Estudio, está formado por un grupo de jóvenes artistas dirigidos por el señor Eduardo Perales Sánchez. Este grupo cuenta con elementos valiosos por su talento innato para la escena, como dijo su director, Sr. Perales, ellos pueden llegar muy lejos en el arte del teatro, si continúan con el entusiasmo con el que han comenzado.

Teatro Estudio se fundó en noviembre de 1967, habiendo presentado durante el tiempo transcurrido a la fecha, varias obras, entre ellas "Un Cementerio Abandonado Bajo la Lluvia" de Sergio Suarez Figueroa, "La Noche de los Asesinos", de José Triana, etc. Esta última obra fue presentada en el Festival Nacional de Teatro, organizado por Guido Calavi Abaroa el pasado mes de septiembre. En este primer concurso nacional, Teatro Estudio del Centro Boliviano Americano se llevó la mayoría de los premios otorgados, entre ellos, el de mejor actor - José Luis Cassis, el mejor lumínotécnico - Eder San (Eduardo Perales) y un premio especial a la señorita Nancy Araoz.

La actuación de los tres personajes de la obra y la decoración original concebida por Eduardo Perales merecieron los elogios de Reinhol Olszewski, Director del famoso grupo teatral alemán "Kammerspiele".

Movidos por un intenso interés en el teatro como género artístico y reconociendo el gran significado social y constructivo del teatro, los jóvenes del elenco del Centro Boliviano Americano desean intensificar y ampliar su esfuerzo en el curso del próximo año. Esperan montar más obras de las que lograron presentar el año pasado, incorporar más aficionados a sus filas y realizar dentro de las posibilidades, giras al interior del país para presentar su repertorio.



Publicación en la Revista "Apuntes" sobre "La noche de los asesinos", realizando comentarios sobre los premios obtenidos con esta obra y los comentarios de un famoso director del teatro alemán.



El uso de mallas, máscaras blancas y el desplazamiento tipo ballet, impedían que el público confundiera la obra con un drama policial tradicional (“La noche de los asesinos”).



Integrantes del Teatro Estudio y Teatro Naira en La Lisera (Arica). Eran parte del proyecto de un “Puerto libre cultural para Bolivia”. De izquierda a derecha: un anfitrión chileno, Tota Arce y Mario Arrieta del Teatro Naira, Eduardo Perales, director del Teatro Estudio, Elena Ortiz de Zárate, actriz española, Elizabeth Tejada y José Luis Cassis.



Escenas de “Dos viejos pánicos” de Virgilio Piñera (Premio Casa de las Américas), mostrando efectos impresionistas. En la foto: Elizabeth Tejada y José Luis Cassis.



Escena de “Dos viejos pánicos” mostrando un juego escénico muy diferente al que estaba acostumbrado en el teatro de La Paz.



Ensayo general de “Dos viejos pánicos”. Eduardo Perales dando instrucciones. A la izquierda Germán Gasmayer. En el centro Elizabeth Tejada y José Luis Casiss. A la derecha Gina Tapia



Aniversario del Teatro Estudio, en el local del Centro Boliviano Americano. En la foto se observan personajes importantes del teatro y el cine bolivianos como Néstor Peredo, Tota Arce. También el guerrillero José Arce, muerto en Teoponte.

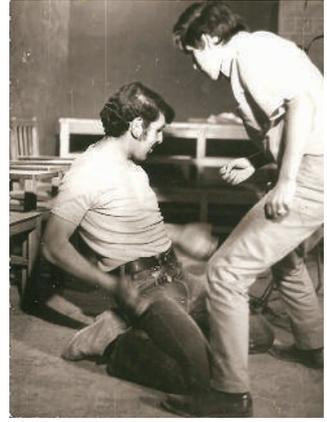


Local en el que funcionaba el Teatro Estudio. Era la sede del Centro Boliviano Americano, tomado por grupos políticos en 1970. Hoy es una escuela.

Teatro Estudio (Segunda etapa: 1971 a 1973) en la Casa de la Cultura Francesa.



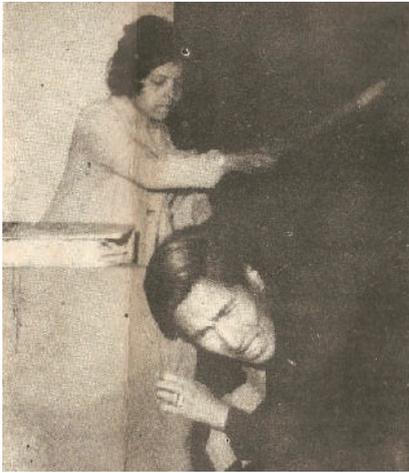
Escena de "La lección" de Eugene Ionesco, representante del Teatro del Absurdo. En la foto: Elsa Crispín, Lourdes Berrios, Freddy Amusquivar.



Ensayos de “La creación” escrita por Sergio Arellano (Ecuador) con enfoque irreverente. En escena: Jorge Alcoba, Freddy Amusquivar.



Equipo que presentó “La fábula de los cinco caminantes” de Iván García (República Dominicana), con vestuario al estilo antiguo para evitar referencias políticas directas. De izquierda a derecha: David Mondaca, Javier Paredes, Alfredo Alarcón. En la segunda fila: Willy Pérez y Gonzalo Sánchez.



En la primera fotografía se observa a Javier Fernández con Rita Russell, en una escena de “El cuadro” de Eugene Ionesco. Posiblemente en 1972. En la segunda foto, el mimo Jaime Sevillano, en una de sus presentaciones.



Eduardo Perales Sánchez director del Teatro Estudio y un actor cuyo nombre se ha perdido, en una escena de estilo impresionista, preparándose para degollar a una paloma. El efecto en el público era de fuerte impacto. Las fotos, posiblemente fueron tomadas en 1973.



José Luis Kassis, maquillado para la obra “Dos viejos pánicos”. Otro de los actores del Teatro Estudio, preparándose para matar a una paloma en una de las obras de estilo impresionista.

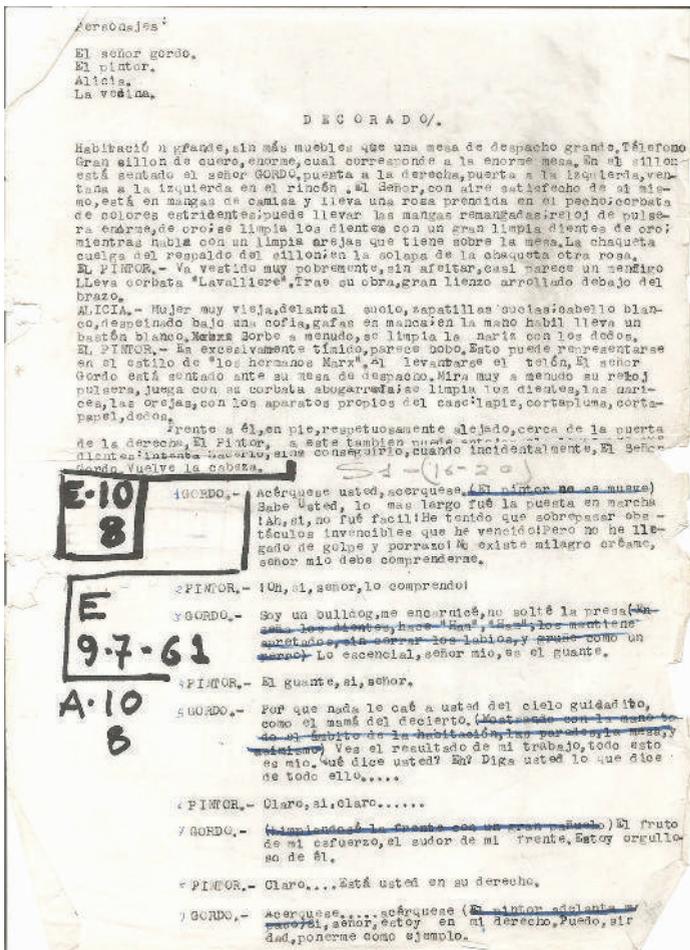
Teatro Popular Prefectural



Dos escenas de la obra “La víspera del degüello”, presentada por el “Teatro Popular Prefectural” con financiamiento de la Prefectura del Departamento de La Paz. Los personajes representan a sobrevivientes de un holocausto nuclear mundial, preocupación constante en los años de la Guerra Fría. En las fotos está José Luis Kassis, Elizabeth Tejada y Teresa Tovar. La dirección estuvo a cargo de Leo Redín, el año 1971.



Escena de la obra "El burgués rey de las negras". En la foto Freddy Amusquivar y Ricardo Negrón. La dirección estuvo a cargo de Leo Redín.



Hoja de un libreto utilizado en el Teatro Estudio para iluminación, en el año 1970 aproximadamente. Los códigos que se observan son indicaciones para el encendido de luces (Ejemplo: E-10 8 significa que se encienden los focos 10 y 8). Para el sonido se utilizaban otros códigos (Ejemplo: S1 - 16-20, significa que entra un x sonido entre 16 y 20 marcado en la pantalla del amplificador). Estos libretos muestran que el trabajo era sistemático y riguroso. Los libretos estaban copiados con máquina de escribir, pues aun no existían las fotocopias.

SEGUNDO ACTO

MISIONEROS DEL TEATRO

Seducción teatral en El Alto

El teatro tiene la virtud, o el defecto, de seducir a los seres humanos. Cuando haces teatro, es muy, pero muy probable que su seducción te agarre como hace el amor con sus víctimas. Eso fue lo que pasó a muchos jóvenes, chicos y chicas que fueron alcanzados por esa seducción y nada los detuvo para hacer teatro; en cualquier lugar, en cualquier momento y de cualquier forma. Eso es lo que pasó con el “Teatro del Absurdo”.

Teatro del absurdo en El Alto

Luego de las presentaciones de “La lección” de Ionesco en la Casa de la Cultura Francesa, el grupo del “Teatro Estudio”, movido por la emoción, decidió salir de su Casa y subir a la Ciudad Satélite, ubicada en la planicie de El Alto. Allí el éxito fue inesperado, el teatro del Centro Juvenil Don Bosco, con capacidad de doscientas personas, se llenó totalmente. El público, principalmente joven, aplaudía en cada momento de la obra. No esperaba que termine la escena para aplaudir o gritar, aunque se trataba del absurdo. ¿Cómo decían que el teatro del absurdo no se iba entender?

Al finalizar la obra, Lourdes Berrios con su seductora minifalda y Elsa Crispín con su golpe de patada, fueron las estrellas. Grupos de jóvenes se acercaron y solicitaron más presentaciones en sus colegios. También

hicieron muchas preguntas al grupo; ¿cómo se había realizado el efecto de la sangre saliendo del guardapolvo de la estudiante?, ¿cuál era su teléfono?, ¿dolió el golpe que la empleada dio al profesor en plena actuación?, ¿cómo habían aprendido de memoria tantos números?, ¿cómo podían recibir ayuda para hacer teatro...? Y muchas más preguntas. La seducción de los barrios estaba llegando a los teatreros y también a la juventud de los barrios. Dos golpes de una sola presentación. Era el año 1973.

La fábula de los cinco caminantes

Apenas habían terminado las presentaciones de “La lección”, los “jóvenes teatreros”, que así se decían en aquellos años, tomaron una decisión. Convertirse en directores de teatro. Para cumplir esta decisión comenzaron con una obra subversiva; “La fábula de los cinco caminantes”, escrita por el dominicano Iván García. Los personajes estaban representados por actores que irradiaban frescura y que al pasar los años se convertirían en personajes muy importantes del teatro. ¿Quiénes eran?

Javier Paredes James, representaba a un rey de nombre “Cárnido”, de túnica amarilla brillante, con sandalias del mismo color, corona amarilla brillante y para culminar con esa luminosa vestimenta, el color de

su cabello era pelirrojo. Natural, no teñido. Cuando entraba a la escena parecía que entraba un verdadero rey.

- Clarito era.

Willy Pérez, hoy director del Taller de Artes Escénicas de la Universidad Mayor de San Andrés, representaba a un esclavo, delgado como un fideo, deseando tener pan. No tenía túnica, estaba vestido con trapos viejos y sucios. Él era un “Mínimo”, un mínimo que al Dios de la obra le pedía solo “pan... mucho pan...”. Su imagen daba pena, pero levantaba muchos aplausos.

David Mondaca, hoy un importante personaje del teatro nacional, era un abusivo llamado “Fórtido” que azotaba al “Mínimo” con mucha emoción y muchos gritos. Estaba vestido con cueros de oveja, armado con un gran látigo. En esa actuación, Dios le dio la misión de hacer teatro para toda su vida. ¿Dios le dio la misión? ¡Qué extraño!

El asunto era que Dios, el personaje de la obra, hablando desde el cielo se dirigió a Fórtido:

Dios.- Pide lo que quieras.

Fórtido.- ¡Medallas, muchas medallas!⁴⁵

En ese instante, la sala de teatro se iluminó con un relámpago de verdad, retumbó el escenario con un trueno potente y verdadero, cayeron las medallas que Fórtido había pedido a Dios y el público estalló en aplausos. ¿Si no era Dios el autor de ese efecto natural, entonces quien? Ya sabemos, la tormenta eléctrica. Para David, debió ser Dios.

Luego, Alfredo Alarcón, vestido con túnica morada, como un santo, con un cordel dorado alrededor de la cintura, un báculo amarillo brillante en las manos, entra al escenario y, con una voz angelical, que era su verdadera voz, le pedía a Dios:

Dios.- Y tú ¿qué quieres?

Orátulo.- Un báculo... un báculo de oro...⁴⁶

El público estalló en aplausos. Pero antes que el público terminara de expresar sus emociones, apareció un personaje vestido con una túnica roja, bien roja, hablando como dirigente universitario de aquellos años. Se trataba de “Revóluto”, representado por Gonzalo Sánchez, que gritaba:

Revóluto.- “Nadie se mueva, aquí estoy yo para defender la justicia, la patria, la nación, el escudo y todas esas cosas que nos enseñan en la escuela”⁴⁷

Y nuevamente un estallido de aplausos. Los teatreros no sabían si esos aplausos estaban dirigidos a la excelente actuación de Gonzalo Sánchez o la ironía que lanzaba hacia los políticos que dan discursos revolucionarios grandilocuentes ¡Quién sabe!

Caminantes, en la fábula de los barrios populares

Entonces llegó otra decisión. Con la energía que el público les dio a estos actores nóveles, los cinco caminantes decidieron salir a los barrios populares con una obra claramente cuestionadora del régimen que en esos años dominaba el escenario boliviano.

Habían probado el sabor del público masivo, en la Ciudad Satélite y en Alto Mariscal Santa Cruz, un barrio colgado en la ladera oeste de la ciudad La Paz. En fin, parroquias y centros juveniles, fueron los lugares de presentación de “La fábula de los cinco caminantes”.

El público generalmente masivo, interrumpía con fuertes aplausos las frases de los actores, igual que en las presentaciones de “La lección”. El público no era el serio y respetuoso, que asistía a la Casa de la Cultura Francesa. En esos barrios la gente llegaba con comida y sus “wawas” haciendo mucho ruido, como si se tratara de un mercado, pero era muy cariñoso y emotivo.

45 “La fábula de los cinco caminantes”. 1967. Iván García. República Dominicana.

46 Id.

47 Id.

La escenografía, luces, vestuario, había que adaptarlas a las condiciones de cada lugar. No había telón, a veces faltaba electricidad. Para ponerse el vestuario había que utilizar depósitos, baños o lo que fuera. Todo constituía una aventura teatral y humana.

De regreso al hogar teatral, en la Casa de la Cultura Francesa, las mentes de los jóvenes teatreros habían cambiado mucho. Los barrios los habían seducido. Entonces se produjo la ruptura del cascarón. Los pollitos teatrales tomaron sus mochilas y se fueron rumbo a los barrios de La Paz y El Alto, para seguir haciendo teatro. Pero, en esos lugares se encontraron con muchas sorpresas.

Jaime Sevillano un extraordinario personaje

En las actividades teatrales, siempre estuvo presente un personaje increíble. Era el “Mimo Sevillano”, un actor de origen popular, considerado el mejor mimo de la época en Bolivia.

Pero Jaime, no solo era mimo, también era maratonista. El mejor del país. Había participado en las olimpiadas del Canadá representando a Bolivia. Pero, como es costumbre en el país, no tenía los zapatos reglamentarios. Entonces alguien le prestó unos calzados de reglamento, pero con número menor. Así fue que en medio de la carrera, los calzados apretados le perjudicaban en la carrera, entonces tuvo “la idea” de sacárselos. Lástima, el calor del asfalto le quemó los pies y tuvo que abandonar la competencia.

En una revista famosa del Canadá, publicaron la historia de Jaime, indicando que la tradición periodística era la de entrevistar a ganadores, pero nunca a quienes pierden las competencias olímpicas.

En esta revista, contaban su historia, proporcionando datos extraños. Los médicos analizaron los pulmones de Jaime y descubrieron que tenía mucha más capacidad que lo normal. Dos litros y medio más de oxígeno que el común. A partir de esta noticia, los amigos le decían en todo de burla, que era un “mutante”. La causa, según él, era que entrenaba en “La cumbre”, a más de 4000 metros sobre el nivel del mar, con unas bolsas de arena amarradas a sus pies. No bebía alcohol, bebía oxígeno dónde más escaseaba.

Era un extraño como los “Urus”, una nación indígena originaria, que en su idioma, decían de sí mismos:

“Nosotros no somos gente, nosotros somos de antes de la gente. Por eso nuestra sangre es negra”⁴⁸

El hecho es que los cinco caminantes, se encontraron con que Jaime estaba haciendo teatro de creación colectiva en la parroquia San José Obrero, de un barrio popular, llevando mensajes motivadores a la gente joven del lugar.

“Jaime era una excelente persona, nos motivaba; “el hombre de teatro no puede ser cualquiera que está caminando en la calle, tiene que saber leer, empaparse de las cosas. No puede andar como un quiltro⁴⁹ por la calle”. Eso te motivaba y hacíamos grupos de estudio”⁵⁰

Pero la vida, a veces te juega malas pasadas. Algunas personas cuentan que Jaime terminó vagando por las calles de La paz, perdido y sin rumbo. Otras personas dicen que un día fue al gran Illimani, a esa montaña majestuosa que ilumina la ciudad de La Paz, y allí se encontró con unos seres que lo volvieron loco. Quien sabe lo que verdaderamente le pasó. Este país está lleno de misterios.

48 Fragmento de una entrevista realizada a una anciana y su esposo, considerados como los últimos Urus. El registro se encuentra en una película filmada entre los años 1949 y 1950, aproximadamente. Se atribuye la filmación a Jorge Ruiz, un cineasta boliviano.

49 Quiltro: perro.

50 Entrevista a Willy Pérez. Agosto de 2016.

¿Dónde están los dramaturgos? ¿Y las dramaturgas?

Mirando su ombligo

Doña Agar Delos, actriz muy conocida en el país, especialmente por la representación de las mujeres “de pollera”, decía que Raúl Salmón, uno de los principales dramaturgos del país, denunciaba a través del teatro, los males de la sociedad. Los títulos de sus obras mostraban esas críticas; “Me avergüenzan tus polleras”, “Escuela de Pillos”, “La calle del pecado” y otras que fueron muy populares durante varias décadas.

Pero algo pasó con los dramaturgos de esos años que dejaron de ver el mundo. Parecía que sus ojos solo se dirigían al ombligo de la sociedad que los rodeaba: la población mestiza, con sus “cholas” y “cholos” discriminados.

Pero mucha gente joven, no estaba contenta. En aquellos años setenta, la gente joven no encontraba dramaturgos que mostraran los nuevos tiempos, que reflejara sus inquietudes. Los Beatles, Viet Nam, los Hippies, la paz y el amor libre, los viajes a la luna, las bombas atómicas, la guerra fría, Fidel Castro, Cuba, Mozambique... eran asuntos que entraban en las mentes juveniles. Había necesidad de otra dramaturgia.

Mirando otros ombligos

Gonzalo Guzmán, integrante del grupo “Naira” y fundador del grupo “Amuyasjam”, opina que las “conexiones con el mundo”, llevaban cuestionar a la gente que actuaba en el teatro Municipal y a sus dramaturgos. Los buscadores de teatro, mujeres y hombres jóvenes, estaban enojados e inconformes con las obras que se producían en aquellos años.

“¿Y a estos les gusta los Beatles?, saben lo que significa la guerra del Viet Nam? ¿Conocen la guerra de los claveles en

Portugal, la invasión de Praga...? ¿Los hippies? ¿Estaban ligados a esa juventud que no quería ir a luchar en Viet Nam? “Viet Nam, la revolución de los claveles en Portugal, los Hippies, eran el espíritu que nos animó, era toda una sensación térmica... somos hijos de Kissinguer y Lin Piao”⁵¹.

Así como las esperanza, la inconformidad, mueve a la gente y más aun a quienes tenían menos de veinte añitos de vida. Había que buscar dramaturgos en los barrios populares. Hombres y mujeres que mostraran la realidad del país de una manera renovada.

Villa El Carmen

Villa El Carmen, está ubicada en la ladera oeste de la ciudad de La Paz. En los años setenta no tenía alcantarillado, encontrar bares y casas de chicas era normal, el río que cruzaba la zona a veces llegaba con barro y piedras, luego se desbordaba volteando las paredes de las casas.

La gente se organizaba para enfrentar las “mazamoras”. Los jóvenes hacían guardia toda la noche, para alertar a los vecinos tocando los postes de luz. Cuando los jóvenes teatreros llegaron a la zona, no hicieron teatro, hicieron guardia en la parroquia. Una noche les tocó ver cómo las piedras le rompían las piernas a uno de los jóvenes del lugar. El drama estaba a flor de piel.

De Viet Nam a Villa El Carmen

Junto con ellos, apoyando las actividades teatrales, estaba el cura de la zona: Roy Burgois, ex combatiente de la guerra de Viet Nam. Este cura no quería contar nada de esa guerra. Pero decía a los jóvenes:

- Esa guerra nunca debió hacerse

Según cuentan, de regreso a los Estados Unidos, se unió a grupos pacifistas. ¿Cuál será su historia? Para la gente de teatro de esos años, Viet Nam estaba, como la canción de Nilo Soruco:

- Qué lejos estás, qué lejos estoy, de mi ansiedad...

Pero no. Sus preocupaciones no estaban tan lejos. Los teatreros querían saber más, más del mundo y lo que estaba ocurriendo, sin olvidar que en sus casas se movían historias desconocidas.

Ramirito, un refresco y adiós al ajedrez

Pero en Villa El Carmen, los jóvenes teatreros encontraron un tesoro de historias que pudieran haberse convertido en obras de teatro, en memoria y honor de la gente que allí habitaba. Una de esas historias era la de “Ramirito”, un niño que hacía guardia con los jóvenes de la zona, para prevenir a la vecindad de la Villa cuando las mazamoras, cargadas de agua, barro y piedras bajaban de los cerros. Este niño, dormía en algún rincón de cualquiera de los prostíbulos del lugar cuando su padrastra lo botaba a la calle. Un día, después de varios años, los teatreros se volvieron a encontrar con él, que ya tenía 10 años, y les invitó un refresco de Papaya Salvietti. Todos sabían que no tenía dinero, pero antes que busquen sus bolsillos, Ramirito les dijo:

- No me den plata. Yo les estoy invitando.

Era su forma de expresar su amistad y el cariño que los teatreros encontraron en esos lugares escondidos de La Paz. ¿Cómo no conmovirse con esa gente?

Ramirito, era amigo de otro niño que era fanático del ajedrez. Los teatreros, jugaban todas las noches con él, hasta que un día su mamá les dijo que ya no podían jugar, porque tenía un tumor en la cabeza... ¡Dolor, dolor! Como decía Chejov. Aun hoy, duele.

Nace un “Camino conciencia”

Finalmente hubo teatro en la parroquia. Un teatro que salía de la misma vida de la gente del lugar con actores y actrices de la Villa. Entonces los jóvenes teatreros, decidieron aplicar y desarrollar la metodología de la “creación colectiva”, para construir y montar las obras.

La primera obra se llamó “La voz obrera” que reflejaba la vida de la población de la zona. En la construcción de esta obra, participaban padres, madres y vecinos, enseñando a las actrices y los actores cómo debía ser la actuación, el vestuario, las necesidades y sueños del pueblo. Era una verdadera dirección colectiva.

- Una cholita debe llevar el sombrero a un lado, las señoras no. Explicaban las mujeres.
- Nadie puede vivir sin trabajadores. Decían los señores de la Villa.
- El pan que comes lo hacen los trabajadores...

La segunda obra se llamó “Madre obrera”, con un guion bastante subversivo, llamando al levantamiento popular contra el gobierno, mostrando escenas de movilizaciones populares, que gritaban “huelga contra el hambre” y estudiantes universitarios comprometidos con su pueblo. En esa obra había “metafísica popular” como dice un conocido canta autor. ¿Cómo puedes hacer huelga contra el hambre? O ¿huelga contra quien provoca el hambre?

Hoy los libretos están en la sombra. El grupo teatral creado en esos momentos, tomó por nombre “Camino conciencia”. Era el año 1975.

Un público de políticos

Las obras llamaron la atención de dirigentes políticos y sindicales que en esos años se encontraban en la clandestinidad. Estos dirigentes asistían a las presentaciones como simples vecinos, a veces acompañando al grupo en sus giras barriales.

La vida de los jóvenes teatreros, cambió totalmente. Sus preocupaciones comenzaron a girar entre la vida cotidiana de los pobladores, sus dolores, sus reclamos y la necesidad de hacer algo para solucionarlos.

El teatro se convirtió en una herramienta para expresar sus demandas, reflexionar acerca de las causas y posibles soluciones a sus problemas.

Al mismo tiempo, se encontraron con activistas de partidos políticos que planteaban sus propuestas, buscando conseguir militantes. Allí había muchas personas que los activistas políticos cosechar. Pero como no estaban solos, estallaron muchos debates sobre la validez de sus propuestas. En cada debate, que duraba muchas horas, más allá de la media noche, las actividades teatrales comenzaron a reducirse.

En algunos casos, se descartaba la validez del teatro, indicando que sólo era una “actividad pequeño burguesa” y que había que unirse a la “lucha revolucionaria”. ¿Y entonces qué debían hacer los jóvenes teatreros? ¿Dejar el teatro y dedicarse a la política?

Las noches de debate y pugna política impulsaron muchos cuestionamientos. En algunos casos surgían contradicciones que enfrentaban las tesis de los partidos con las características propias del arte teatral. Muchas veces, los mismos militantes de partidos no tenían idea de cómo mostrar en escena sus teorías. ¿Cómo se podía representar una escena que mostrase, por ejemplo, al “hombre nuevo”? ¿Debía ser como Jesús? ¿Cómo debía hablar? ¿Cómo debía vestir? ¿Cómo visualizar una sociedad justa, sin clases sociales? Era difícil poner el asunto en escena.

En esos años, los jóvenes teatreros, que se estaban multiplicando aceleradamente, sentían que el teatro se estaba convirtiendo en un puente que establecía conexiones entre teoría y práctica. Una cosa era pensar en una nueva sociedad y otra verla en la vida concreta de la gente. Pero, eso es un asunto metodológico. Otra historia.

Entre minas, nieve y frío

El hecho es que las giras del teatro “Camino conciencia”, por los barrios populares de La Paz, despertó la necesidad de ir más lejos. Entonces se presentó la oportunidad de viajar a Corocoro, un centro minero especializado en la extracción de cobre.

Esta gira fue una secuencia de acontecimientos que pusieron a prueba el espíritu teatral. El asunto es que el grupo de teatro llegó en medio de una fuerte nevada y un frío que calaba los huesos, pero había que ponerse en acción, para conseguir presentaciones. La necesidad era doble, presentar las obras a los trabajadores mineros cumpliendo su misión y conseguir dinero, pues la mayoría de los integrantes de Villa El Carmen, apenas tenía para su pasaje.

Pero las cosas salieron por otro camino que puso a prueba su conciencia. El momento de hacer publicidad por la radio minera, el animador los comprometió a limpiar la cancha de fútbol que estaba cubierta de nieve. Así fue que actores y actrices aparecieron temblando de frío, levantando bloques de granizo compacto junto a mineros muy, pero muy fuertes, comiendo una media naranja que los pobladores repartían a los limpiadores.

- ¡Trabaje pues patrón! Decían los mineros a los jóvenes teatreros que ya estaban a punto de desmayar.

¿Y en la noche? No tenían dinero para alojamiento. Entonces los mineros solidarios, les dieron espacios en sus cuartos y en sus camas. Así fue que tuvieron que dormir varias personas en una sola cama. En esas circunstancias, “dormir” en un decir. ¿Y la comida? El segundo día, nadie comió nada. Estaban en huelga de hambre “de facto” por falta de dinero. Estos jóvenes teatreros habían creído que el “camino conciencia” era suficiente para comer.

Finalmente, consiguieron una presentación en el teatro del colegio del pueblo, recaudaron dinero de las entradas, presentaron la obra con mucho éxito y por fin tuvieron algo que comer y regresar a sus hogares. El almuerzo fue muy, pero muy suculento. Era el año 1976.

La lección fue extraordinaria. Para hacer teatro popular, necesitas un horizonte de sociedad construido con la misma

población interesada, requieres una metodología colectiva y sistemática de producción y montaje de obras, debes contar con un compromiso intenso y permanente para enfrentar las limitaciones que impone la sociedad. También necesitas dinero ¿Cuándo no? Para ello debes tener estrategias económicas. De lo contrario, la voluntad se acaba y las acciones terminan como una anécdota más.

Teatros caminando en las alturas

Ciudad Satélite

La ciudad satélite era una nueva y grande urbanización, construida por el Consejo Nacional de Vivienda creado por el Estado, flotaba como un satélite a cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Allí comenzaban a radicar familias llegadas de las minas, trabajadores de la industria y funcionarios de la administración del Estado. En el seno de estas familias, estaban muchos chicos y chicas jóvenes que formaban una gran comunidad. Las casas eran “iguallitas” dando una sensación de igualdad en la vecindad. Sus actividades estaban relacionadas con el fútbol, asistir al colegio, organizar fiestas, clubes y lo que pudieran encontrar.

En esas alturas desde la cual se veía el gran Illimani, un grupo de jóvenes, pidió apoyo para hacer teatro. Ya habían visto varias obras del Teatro Estudio y querían hacer su propio camino. Las semillas estaban comenzando a germinar.

Teatro en una “Nave Óptica”

As fue que los teatros de “la fábula de los cinco caminantes”, se vieron dando clases de teatro en un grupo juvenil bastante raro. Se llamaba “Nave Óptica VOLMAR”. ¿Extraño verdad?

El asunto es que, en su intento de ser originales y asumir una identidad propia, decidieron que debían llamarse “Ontos”,

52 Pan tradicional

53 Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia. 1983 – 2003. Karmen Saavedra. Asociación Alemana de Adultos. La Paz, Bolivia. Entrevista a José Luis Rivero.

es decir **Seres** que navegan en la nave de la vida. Esta nave estaba dividida en compartimientos. Como en los mitos griegos. Cada compartimiento era una especialidad; “Prometeo” era el grupo de niños y niñas, “Voix” era el compartimiento de prensa, destinado a producir boletines juveniles, “Art” era el compartimiento encargado de hacer arte. También había un compartimiento de padres y madres.

Era una extraña e innovadora escuela juvenil, creada sobre el amor, la libertad, la conciencia y el deseo de mejorar la sociedad. ¿Cómo mejorar la sociedad? nadie lo sabía. Entonces habían decidido buscar, buscar y buscar. ¿Buscar lo que no conoces? Sí. Así era. Para hacer educación no necesitas tener las respuestas preparadas debajo de la manga. Más educativa era la acción, cuando no tenían respuestas.

Los fines de semana, padres y madres se convertían en profesores para los chicos y chicas que los invitaban para dar “consejos” sobre la vida. Allí, compartían empanadas, marraquetas⁵², pasteles, té o café, hablaban de virginidad, sexo, familia y todos los temas que se les interesaban en el momento. En esa “nave”, el protagonismo estaba en la juventud. Pero... ¿Por qué estas escuelas no crecieron más? ¿El terreno no era fértil? ¿Estaban arando en el mar? Aparentemente así era, pues no se tienen noticias de experiencias similares.

Allí se alojaron los caminantes del Teatro Estudio, para hacer teatro, en medio de amores y desamores, propios de la gente joven. La meta era producir obras con gente nueva y alegre que, además, no sabía quién los dirigía.

“... después aparece otro personaje de quien solo sabíamos que se llamaba Freddy y con él comenzamos a trabajar en la práctica actuarial”⁵³.

Los chicos y las chicas de la “Nave”,

al principio, aprendieron a caminar, sentarse, perder el miedo, aumentar su autoestima, analizar la realidad de la zona y la política del momento, expresarse verbalmente, dominar el cuerpo, aprender electricidad para construir tableros de luces, desarrollar sesiones de audición para hacer composiciones de escenas, organizar la administración de dinero: venta de entradas, pagar deudas... en fin, un curso “de facto” de comunicación social, teatro y literatura; sin certificados. Era el año 1976.

El teatro “Causa” y muchas causas

Luego de algunas breves reflexiones, el grupo tomó el nombre de “Causa”. Juan Carlos Gamarra, sus hermanas y sus amigos pandilleros, José Luis Rivero y sus hermanas, Jeanete Rivero que no era hermana de José Luis pero que luego se casó con él, José Luis Vega con sus amigos y amigas, Fernando Montesinos y Julieta Paredes – homónimo de una conocida activista del feminismo- que luego terminó en matrimonio, Fernando Arancibia Ulloa, estudiante de medicina... Y muchas personas jóvenes más, que desafortunadamente, no están en esta lista, fueron impulsoras de esta nueva aventura teatral. ¡Qué aventura! Hasta el Estado les echó el ojo. Pero eso fue más tarde.

“Albor”, “Túpac Katari”, “La historia del hombre que se convirtió en perro”, “Erase una vez un rey”, “Callar sabiendo”, “La maldición de la bota”, “Abajo la bota viva la ojota”, fueron las principales obras producidas por el grupo Causa, además de las obras infantiles realizadas con niños y niñas del compartimiento “Prometeo” de su “Nave Óptica”. Todas estas obras fueron presentadas en muchos lugares de la ciudad, las minas y el campo.

Cada una de esas obras produjo cambios drásticos en la formación de sus integrantes, llevándolos en cuerpo y alma, cada vez más hacia la política. Y como puedes ver en el

título de las obras, con cada producción el grupo se fue radicalizando cada vez más y más.

El grupo de teatro “Causa” nacido en las entrañas del compartimiento “Art”, algunos años más tarde se convirtió en un centro de producción teatral juvenil con una fuerte influencia en la construcción del Teatro Popular en Bolivia.

“En todo esto eran el teatro Causa y el teatro del Tejar los que daban la pauta, tanto de contenido como de forma”⁵⁴

Por supuesto, que las obras del Causa, no quedaron en el silencio. Muchas veces despertaron en el público, otros grupos teatrales y seguidores del arte escénico, emocionadas alabanzas y encendidos enojos, cuestionamientos duros o amables a su “línea política”, a su estética o al comportamiento de sus integrantes. Son asuntos que aun están en la mesa de debate y todavía no tienen respuestas satisfactorias.

Albor en la “altipampa”

La obra que tomaron como punto de partida, era un guión elaborado por Mauricio Antezana, un personaje que años después sería muy importante en el escenario político del país. La obra, de nombre “Albor”, cuestionaba con ironía el alcoholismo y la costumbre cultural de tomar trago con cualquier pretexto, aun destrozando las familias, golpeaba a los mercaderes de las iglesias, reclamaba la ineficiencia y corrupción de las instituciones del Estado, criticaba a jóvenes y las pandillas juveniles.

Lo extraño de ese momento fue que la escena de pandillas fue recreada por dos jóvenes pandilleros, de pelo largo, vestidos con chamarras de cuero, chinches, cadenas y botas incluidas. Eran miembros de una pandilla de la Ciudad Satélite, que había entrado al grupo con la intención de pegar a uno de sus integrantes. ¡Qué buen guión para una obra de teatro! ¿Dónde estaban los dramaturgos de profesión? ¿La calle del pecado o los pecados en la calle?

El hecho fue que los temas del guión, fueron adaptados a las demandas de la nueva urbanización y la realidad de los jóvenes de “La satélite”. El éxito de la obra fue tan grande que fue como el puntapié inicial para seguir haciendo teatro. El público aplaudía con entusiasmo, cada frase cuestionadora e irónica que se lanzaba desde el escenario.

Padre 1.- (Borracho) Si hermanito, estos jóvenes están muy mal, se emborrachan y no respetan a sus padres ¡quién les habrá enseñado a tomar! Salud... (Aplausos y gritos)

Luego de la exitosa primera presentación y luego de haber cubierto todas las deudas, que incluía pagar pasajes y refrigerios a los jóvenes teatreros que los dirigían y capacitaban, el grupo estuvo listo para preparar otra obra. Esta vez con mensaje político, pues los “ontos” jóvenes, se estaban politizando rápidamente.

Túpac Katari en los caminos de Túpac Katari

Se trataba de una adaptación de “Tupac Katari el Señor de los Andes” de Eduardo Perales. Una obra con visión mística del líder indígena que había convertido a este personaje de la historia en una especie de mesías. Según palabras de Mario Arrieta, esta obra era un “premonitorio escrito”.

Túpac Katari.- (Solemne) ¡Hermanos de mi corazón, los he juntado porque hoy es jueves santo y tienen el deber de honrar este día! ¡Voy a darles un ejemplo de la humildad y el amor a los pobres! (lava los pies a los tres nativos. Todos siguen los movimientos de Túpac Katari, con profundo respeto) ¡Y ahora voy a darles el ejemplo de la severidad del justo! (a Pedro Obaya) ¡Den muerte a los cholos traidores y ahorquen a los cien prisioneros...!⁵⁵

La preparación de la obra estuvo cargada de muchas emociones, cuestionamientos y

dudas sobre la historia de este líder.

Bartolina Sisa.- (Grave) ¿Me consideras un estorbo Señor?

Túpac Katari.- ¡No, Bartolina, me estás entendiendo mal, yo no...!

Bartolina Sisa.- Si me considera inútil no me lleves contigo, Señor. Déjame, pero al unirme a vos, he creído que podía luchar a tu lado...

Las preguntas y debates surgidos en el proceso de montaje de la obra planteaban preguntas que aun no han sido respondidas ¿Este era el verdadero Teatro Popular? ¿El teatro, para ser popular debía estar al servicio de una causa? ¿La causa era indígena? ¿La causa era obrera...?

La presentación de la obra en la Ciudad Satélite, otra vez, fue exitosa, acompañada de muchos aplausos y con un fuerte sabor a mística, desamor y reivindicación política. Este éxito, dio un nuevo impulso al grupo que decidió presentar la obra en Batallas, una población ubicada en pleno altiplano paceño, en la ruta de Túpac Katari, en años de represión por parte del gobierno militar.

En Batallas, la presentación se realizó en una casa derruida, en la ladera de un cerro. El público estaba compuesto por vecinos y dirigentes campesinos del lugar. Al finalizar la obra, hubo un debate, comentarios y discursos. Esta vez, los aplausos estuvieron acompañados de miradas extrañadas por la presencia de un grupo de jóvenes llegados de la ciudad. Pero la emoción de actores y actrices llegó al paroxismo. Uno de los actores, por la emoción sufrió una parálisis temporal de los pies. Durante algunas horas no pudo caminar, cubriendo de preocupación a todo el grupo, pero al final todo terminó satisfactoriamente.

El regreso a Ciudad Satélite, luego de esta experiencia, fue otro impulso para seguir su “Causa”. Su politización los estaba convirtiendo en miel para los partidos políticos.

Corocoro⁵⁶, minas, frío y ganado humano

El “Causa”, entonces decidió ir a las minas. ¿Dónde? a Corocoro, un centro minero productor de cobre. ¡Qué casualidad! otra vez los teatreros que habían salido del Teatro Estudio, estaban rumbo a ese centro minero, llevando teatro.

Esta vez, no pasaron hambre, representaron “Albor” y “Túpac Katari”, nuevamente con lleno completo del teatro y muchos aplausos. El entusiasmo crecía y el naciente “espíritu revolucionario”, se incrementaba.

Sin embargo, para regresar a la Ciudad Satélite, no había movi­lidades y muchos tenían pendiente exámenes, trabajo, compromisos... entonces, apareció un camión carnicero que estaba regresando a La Paz. Sin pensarlo dos veces, todo el grupo “Causa” subió al camión y se convirtió en ganado. Pero, como si el destino quisiera mostrar el rostro de la realidad, el camión carnicero que caminaba a paso de ganado, detuvo su andar en medio de las rieles del tren. ¡Se había terminado la gasolina! Entonces, sin haberlo previsto, el grupo pasó la noche entre los imaginarios sonidos del tren que los podía convertir en carne humana, el deseo de estar en casa, el calor de las compañeras y compañeros, el hambre, el frío y las latas del camión frigorífico. Era el año 1977

Esta experiencia, tuvo la virtud de mostrar a los jóvenes teatreros que el teatro, podía convertirse en una herramienta capaz de producir conciencia. El teatro no se podía considerar solo un “reflejo muerto” y dependiente de la realidad de la cual nacía. Podía actuar sobre ella. Por tanto, no debía quedarse encerrado en un teatro, debía salir al mundo. Pero en este punto, surgió la pregunta ¿Y si la conciencia que produce el teatro, es contraria al régimen de turno? ¿Qué régimen es capaz de tolerar ideas libres?

Teatro juvenil germinando en los barrios

Mientras el Grupo de teatro “Causa” estaba haciendo su trabajo teatral, otros grupos de teatro juvenil, en los barrios de La Paz y El Alto, estaban naciendo y realizando sus propias experiencias. Según algunos actores y algunas actrices conocidas del mundo teatral, solo eran unos “llokallas”⁵⁷ y “jovenzuelos” que no tenían importancia.

Sin embargo, muchos de ellos se estaban moviendo en sus propios lugares, organizando e interactuando con grupos teatrales de otros barrios, bajo la consigna de “teatro popular juvenil”. Eran tantos los grupos y tanta la presión, que nació la idea de organizar un Festival Juvenil de Barrios en coordinación con el Centro Juvenil Don Bosco, perteneciente a la iglesia católica y bajo la venia del padre Pascual, párroco del lugar.

En esos momentos, de manera imperceptible, se estaba dando un fenómeno social relacionado con el teatro. Como en una galaxia, se comenzaron a reunir artistas de diversas especialidades además del teatro: músicos, pintores -entre los que se encontraban algunos parientes del famoso pintor Solón Romero-, poetas, escritores y cineastas como Luis Espinal. También estaban personas vinculadas a la Iglesia Católica, voluntarios de otros países, periodistas, jóvenes de zonas que no pertenecían a la periferia, y, por supuesto, militantes de una gran variedad de partidos políticos.

El “1er. Festival Juvenil de Barrios”

Así fue que el 24 de marzo de 1977, se dio inicio al “1er. Festival Juvenil de Barrios”, con participación de grupos teatrales de diferentes zonas populares. Luego de una semana de presentaciones, el grupo “Khantati”, de la zona “El Tejar”, que subió de las laderas del cerro hacia El Alto, recibió el primer premio con su obra “Jiwasan Sarnakawisa” (nuestro vivir).

56 Centro minero, productor de cobre.

57 “Llokalla”. Joven en idioma aymara. Usado en sentido despectivo.

Según los críticos del festival, este premio se debía a que era “un teatro genuinamente popular”. ¿Genuinamente popular?

“El primer grupo que se ha presentado frente al numeroso y atento público del festival de teatro ha sido el grupo Khantati de la populosa barriada de El Tejar (...) La historia es sencilla: un humilde campesino llega a la ciudad de La Paz en busca de trabajo y un vida mejor de la que llevaba en el campo, donde ni la Reforma Agraria ha logrado cambiar su condición de miseria (...) Pero la ciudad se revela muy diferente a lo que él imaginaba...”⁵⁸

Luego de un largo análisis de la obra, la crítica escrita en un boletín del barrio, tocaba temas relacionados con el trabajo teatral y la ideología que presentó el grupo. En lo teatral, definía el guión como “obra coral”. En lo ideológico, en los documentos encontrados, se vislumbra un debate, que continuó en el tiempo y que los jóvenes teatreros metidos en los barrios deseaban aclarar, aunque muchas veces sin éxito.

“El mismo final, con el campesino que se queda en el campo a tocar su quena, feliz de haber encontrado una solución a su problema (¿será esa la solución verdadera?) Parece sugerir la falsa imagen del campo-paraíso en contraposición a la ciudad-infierno. Un final demasiado poco problemático para un grupo que pretende usar el teatro en función revolucionaria...”⁵⁹

La “cosa” se estaba poniendo demasiado pesada para los jóvenes teatreros. ¿Acaso la función del teatro solo era la “función revolucionaria”?

Pero eso no era todo. En las alturas de la Ciudad Satélite, el Festival fue una lluvia de obras capaces de hacer saltar el debate,

a cada instante. Al final todas las obras terminaban con debates, muchas veces acalorados.

- Yo solo he venido a mirar la obra, pero después me dado cuenta que estaba hablando a gritos,[en el debate], decía un espectador.

Y como si eso no fuera suficiente, llegó el grupo “Causa”, presentando una obra creada por el grupo chileno “Aleph”, con metodología de creación colectiva, en contra de su gobierno. La obra se llamaba “*Erase una vez un rey*”.

Era la historia de dos recogedores de basura, que poseían una vieja carretilla para recogerla y así conseguir dinero para sobrevivir. Entonces deciden que cada uno puede usar la carretilla una semana, como si fuera un rey. Pero como el poder envilece, aunque sea por una carretilla...la obra denunciaba la adicción que el poder puede crear en los seres humanos.

Gabino.- Entonces vamos a jugar a que cada uno de nosotros es rey por una semana y el otro es el vasallo. (...)

Simón.- Bueno, ya, conforme.

Gabino.- “De acuerdo majestad” tienes que decirme.

Simón.- “De acuerdo majestad”

Gabino.- Gracias muchacho ¿Podría pasarme un trapito por el calzado? (...) creo que estás preparado para empezar la guerra.

Simón.- ¿Habrás guerra majestad?

Gabino.- Si, contra todo aquel se oponga al engrandecimiento del Imperio de Gabino I.

Simón.- Me parece que no va poder ser mi majestad.

Gabino.- ¿Cómo que no va poder ser?

58 Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. Firma: Renato

59 Id.

Simón.- (Como disculpándose) Sí, majestad. Resulta que su cargo termina mañana, y entonces me toca a mi, ser rey. Y yo no voy a estar en guerra.

Gabino.- Cómo, ¿ya pasó la semana?

Simón.- Sí.

Gabino.- No sabes cuánto me habría gustado renunciar mañana, pero la Constitución me impide renunciar en caso de emergencia.

Simón.- Y esa Constitución. ¿Quién la hizo?

Gabino.- Yo pues.⁶⁰

Aquí no se admiten semejanzas. Cualquier semejanza con la realidad es pura casualidad. ¿Cómo la ves?

Una imilla, un místico, una gallina y varios esquemas fatídicos.

“*El rapto de la imilla*” producto de un trabajo de creación colectiva, presentada por el grupo teatral Don Bosco, de Ciudad Satélite, era una obra basada en un hecho real, “llena de motivos y personajes interesantes” relacionada con la “alta burguesía, “subrayada por un inteligente juego de luces y por una música nerviosa y cautivante”. Era marzo de 1977.

Este trabajo, sin embargo fue duramente golpeado por la crítica y el debate que se produjo después de la presentación. Los grupos estaban aprendiendo a recibir golpes de la crítica, así como fuertes aplausos. Eran la miel y la hiel, especialmente en lo referente al teatro popular.

“... no basta querer hacer teatro popular para hacerlo realmente. El teatro popular es un medio revolucionario, sirve para despertar, para concientizar, para educar, y exige una buena preparación teórica y sobre todo coherencia en la acción”⁶¹

En ese escenario teatral, también surgió una “crítica de la crítica”. ¿Por qué el teatro debe ser necesariamente revolucionario? ¿Cómo debe ser la “buena preparación teórica”? algunas preguntas que hoy todavía no se han respondido.

“*Mister pantalones*”, obra mostrada por el grupo San José de Alto Lima, mostraba un personaje “pícaro y grotesco, llamado así por los vistosos y anchos pantalones que vive engañando a los demás”. La crítica decía de esta obra que “lleva el signo de la grande escuela de teatro cómico francés, en particular el de Molières y Fideau”. Sin embargo, era una “lástima que esta buena técnica teatral sea al servicio de una ideología reaccionaria y tradicionalista”.

“*Jugando a la gallina ciega*”, drama psicológico, fue presentada por el grupo “Realidad”, también golpeado por la crítica porque “no ha madurado todavía una clara línea ideológica”, aunque “no tiene que ser motivo de desesperación”. ¿Una obra psicológica debe tener una “clara línea ideológica”? Las preguntas surgían a cada momento en los debates, en la lectura de las críticas y en los grupos de estudio que se estaban conformando.

“*Esquemas fatídicos*” presentada por el grupo Teatro Escuela Plástica de Villa Copacabana, mostró, según la crítica un “nativismo simbólico” y un “nativismo expresionista”. ¿Qué era ese asunto? Los jóvenes teatreros quedaron en la nebulosa.

El festival de los barrios mostró más obras, tantas que los jóvenes teatreros no pudieron rescatarlas. Hoy están durmiendo en las mentes de sus protagonistas.

Hazte el loco y serás feliz

En la dinámica teatral de los barrios, el grupo “La puerta” nacido en Ciudad Satélite, produjo una obra que se durante varios años se convirtió en un “clásico” del teatro barrial. Se trataba de “*Hazte el loco y serás feliz*”. Si alguien considera que

60 “Erase una vez un rey”. Grupo “Aleph”. Chile

61 Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977.

las obras de creación colectiva solo son sociodramas, aquí tenían un desmentido. Muchas personas no se cansaban de ver varias veces esa locura, como si fueran la película “Titánico”. Luis Espinal, escribió un artículo sobre esta obra y ahora está perdido. Si tienes ese artículo compártelo. ¿De qué trataba esa obrita? Según las propias palabras del grupo:

“Hazte el loco y serás feliz” o drama psicopatológico que vivimos a diario en un manicomio, dicho sea de paso de nuestra querida y bien ponderada sociedad. Acto primo y único de este ensayo técnico teatral errático o lo que salga” (...)

Actor 1.- Vamos a contar la historia de Turismundo.

Actor 3.- Turismundo era Turismundo.

Actor 2.- No era joven, ni era viejo.

Actor 1.- No era rico, ni era pobre.

Actor 3.- Era rey, pero se volvió esclavo.

Actor 2.- Una vez pensé, después ya no.

Actor 1.- Pensaron por él y lo destrozaron.⁶²

En aquel 1978, la obra golpeaba al público, con ironías sobre “la vida que vivimos” y el dolor de dejar la niñez, para entrar en esta sociedad.

Actor 3.- ¿Jugaremos como en la televisión?

Actor 2.- Ya, pero yo voy a ser el jovencito.

Actor 1.- Changos parecen che, jugando a los coboycitos, ¡huevadas! Hay que jugar cosas de la época, remplazos biónicos, violaciones, drogadicción, delincuencia juvenil...

Actor 2.- ¡Ah! Siii, anda a traerle a tu hermanita y nos la violamos, como en “Emergencia” no ve...⁶³

Jugando a la gallinita ciega

Gracias a las obras presentadas en los festivales de aquellos años, nada estaba fuera de la mirada crítica de los nuevos grupos teatrales. En el primer festival, el Teatro “Realidad”, dirigido por Willy Pérez, se agarró contra las diferencias existentes entre las generaciones jóvenes y las viejas.

De acuerdo a la crítica publicada en el Informativo Juvenil del Centro Juvenil Don Bosco, la obra fue considerada como “maniquea” porque mostraba a la juventud como buena y a los viejos como malos.

“Todos los jóvenes son buenos, generosos, y progresistas, y todos los ancianos son malos, egoístas y frustrados sexualmente. Todos los jóvenes son víctimas de la sociedad y todos los ancianos son verdugos y delatores”⁶⁴

Claro que el tema siempre está en debate, ¿Acaso los jóvenes no chocan contra las generaciones anteriores a la suya? Y por otra parte, ¿las “arrugas de los ancianos” siempre deben ser la guía de la juventud? ¿Hay que vivir el presente o guiarse por el pasado? Si la computadora ha reemplazado a la máquina de escribir ¿la juventud debe rechazar la computadora y seguir con la máquina de escribir como era la tradición de las generaciones pasadas?

Y como si esas preguntas no fueran suficientes, la crítica escrita de esos años, una práctica útil para el desarrollo del teatro, decía que el Festival de esos momentos indicaba:

“... un mayor interés de los jóvenes por los problemas sociales. Sin embargo hay que decir que no

62 “Hazte el loco y serás feliz”. Creación colectiva del grupo “La Puerta”

63 Id.

64 Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977.

todo lo que se presenta como teatro popular lo es realmente”

Y sobre esa afirmación, se cuestionaba que el grupo Realidad aun tenía que madurar.

“No ha madurado todavía una clara línea ideológica”⁶⁵.

Por supuesto que ese era otro asunto de debate: ¿Cuál era el verdadero teatro popular? ¿Las luchas entre jóvenes y viejos o viejas no es un asunto del Teatro Popular? ¿Quién está jugando a la gallinita ciega? ¿La juventud? ¿Los ancianos? ¿Las ancianas?

El grupo Realidad estaba mostrando un asunto que muy importante en el pasado, el presente y también en su futuro. Como decía Enrique Santos Discépolo con su famosa canción, válida para el siglo XX y, por lo visto, también para el XXI.

“El mundo fue y será una porquería, ya lo sé, En el quinientos seis, y en el dos mil también... Siglo veinte, cambalache, problemático y febril, el que no llora no mama y el que no afana es un gil. ¡Dale nomás, dale que va, que allá en el horno nos vamo a encontrar!”⁶⁶

En aquellos años, pese a los cuestionamientos ideológicos, el Teatro “Realidad” estaba difundiendo la metodología, ética y disciplina aprendidas en el Teatro Estudio. El “trabajo de mesa” que luego sirvió de base para las discusiones políticas e ideológicas, el compromiso por elaborar productos de calidad, la disciplina del cuerpo, el trabajo manual en la elaboración de reflectores, barrer, limpiar baños, aun cuando sean primeros actores o actrices, eran algunos elementos que el grupo difundía en los barrios populares.

En fin, en el “primer festival juvenil de los barrios” ya se estaban colocando temas que eran muy, pero muy picantes.

“2do festival de teatro de los barrios”

Nada más había acabado el primer festival y el segundo ya estaba en marcha, otra vez en El Alto. Esta vez participaron grupos de Ciudad Satélite, Villa Copacabana, Los Andes, Villa Fátima, Villa San Antonio, Villa 12 de octubre de El Alto. Grupos nuevos y “antiguos”. Era septiembre de 1977.

El primer lugar fue ocupado por la obra de creación colectiva “Callar sabiendo” del grupo “Causa”. La crítica sobre esta obra puede darte una idea de aquel momento.

“Teatro causa con su obra de creación colectiva “*Callar Sabiendo*” (título que en realidad resulta ser bastante insípido) bucea una vez más en el teatro dialéctico (recordemos “*Erase una vez un rey*”) arrancándole momentos de verdadera fuerza y belleza. “Callar sabiendo” pertenece al teatro comprometido con el proceso histórico, marcando un punto de referencia muy importante entre los grupos que forman el taller de teatro popular juvenil.

Se abre el telón. La voz vibrante de Mercedes Sosa va calando un surco profundo en el corazón del público, al trenzar con su desgarrado canto, las palabras vacías del discurso presidencial. Sobre el fondo se proyectan diapositivas, que prestan al canto el respaldo documental de la realidad.”⁶⁷

La obra mostraba dos bloques; oprimidos y opresores. Al final los oprimidos avanzaban de frente al público, con un fondo que intercambiaba las luces rojas con el negro de las sombras, siguiendo el ritmo de la novena sinfonía de Beethoven. La escena creó un ambiente de emotividad que

65 Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977.

66 “Cambalache” Tango argentino compuesto por Enrique Santos Discépolo, censurado por el gobierno de los años cuarenta, en Argentina.

67 Artículo de crítica teatral publicado en el “Informativo Juvenil Nº 16”. Centro Juvenil Don Bosco. El Alto – La Paz. 1979

arrancaba aplausos vigorosos de parte del público.

Pero la obra, se volvió atrevida, además de cuestionar a los clásicos opresores, hizo críticas a los mismísimos oprimidos. ¿Autocrítica?

“El minero es acusado de consumir su plata y dignidad en el alcohol y la coca, el campesino se “aviva” demasiado en el comercio de sus productos y derrocha en los presterios, el obrero gasta su exiguo capital en el televisor...”⁶⁸

El debate, después de la presentación, fue muy caliente, sobre todo por “algunas provocaciones de la obra”. Una de esas provocaciones, que fueron lanzadas como piedras al público, estaban envueltas en muchas preguntas: “¿Puede la burguesía y el militar ser un elemento dinámico en el proceso de cambio?”⁶⁹ ¿Proceso de cambio? ¿En 1977? ¿El teatro pretendía convertirse en “anuncio”? ¿Premonición? Nada de eso, dirán algunas personas. El teatro solo es un medio de difusión, propaganda o concientización. ¿Sólo un medio?

El asunto es que la crítica que se escribió en el “Boletín del taller de teatro”, te puede dar una imagen del debate que se levantó después de la presentación de la obra.

“La etapa final de esta dialéctica de fuerzas fue para muchos algo inesperado y provocó fuertes discusiones durante el debate. ¿La burguesía nacional y el militar son elementos recuperables en el proceso histórico? La obra parecía admitirlo, lo que para muchos era una prueba del carácter reaccionario y “nacionalista” de la obra (...) finalmente se hizo explícita alusión al teatro como “anuncio” y “comunicación”

Los jóvenes teatreros estaban pasando a la dinámica política sin anestesia. En efecto,

68 Id.

69 Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977.

el debate realizado al final de “Callar Sabiendo”, tuvo un final político. El poeta Alfonso Castañeda, posiblemente panameño, luego de la discusión, fue encarcelado por organismos de seguridad del Estado. ¿Qué habrá sido de la vida de este poeta?

Otras obras presentadas en el festival como “*Callejón sin Salida*” del grupo Ayni de la popular zona “Los Andes”, denunciaban las condiciones laborales de los mineros que en cualquier momento quedaban sepultados. “*Los menores de la esquina*” del grupo “Fiat Lux” de Villa Fátima, mostraban problemas sociales como alcoholismo, orfandad, abandono, delincuencia, drogadicción. La crítica fue dura con este grupo porque se quedaba “sin tocar el fondo” de estos problemas. ¿Hoy se está tocando estos problemas a fondo? ¿Qué opinas?

“*Los albores del místico*”, del grupo “Arpa in” de Villa San Antonio, entregó reflexiones sobre la relación entre parapsicología y teología, recibiendo la golpiza de la crítica porque “no puede estar, entonces, dentro del teatro popular”. En esos años, para algunos “revolucionarios” la mística estaba fuera de lugar. ¿La mística no es popular?

Entonces se presentaron “*Las aventuras de Tuco y Antuco*”, del grupo TEPLA” de Villa Copacabana, desatando “una discusión que duró más que la obra”. ¿Por qué? Nadie se ponía de acuerdo al responder la preguntita: “¿el teatro se reduce a plantear contradicciones o también avanzar en soluciones?” ¿Exigentes no?

Política en los escenarios

Navidad y amnistía para los presos políticos

Terminado el segundo festival en septiembre de 1977, el Taller de Teatro Popular Juvenil, se apuró en organizar una *Temporada Teatral* en la parroquia El Salvador de la zona “El tejár”. La situación política que vivía el país estaba exigiendo respuestas a la gente de teatro.

En esa Temporada teatral, los grupos conformados por chicos y chicas que ya no parecían jóvenes inocentes, decían que pretendían desarrollar una “visión crítica actual de la navidad” unida a la “Campaña nacional por la vigencia de los derechos humanos en nuestro país” y el pedido de “amnistía para presos políticos, exiliados, perseguidos políticos y sindicales”. ¿Quién puso estos objetivos? Quién sabe. ¿Quién se opuso? Nadie.

Los títulos de las obras parecían inocentes; “El árbol que esperamos”, “Navidad”, “Feliz navidad”, “Blanca Nieves” o “La cenicienta”, pero todas estaban cargadas con temas de denuncia. Era diciembre de 1977 y el escenario político del país se estaba calentando con el inicio de una huelga de hambre iniciada por cuatro mujeres mineras, que abriría una nueva etapa histórica en Bolivia.

Los libretos han desaparecido, solo queda un boletín y recuerdos de aquellas jornadas teatrales que estaban con fuerte energía solidaria, fraterna y creadora.

“Así en una nube de interrelación nos enriquezcamos con las experiencias de nuestros compañeros y aprendamos a ver nuestros propios defectos, así como compartir y ayudarnos en la elaboración de un teatro hecho por el pueblo, del pueblo y para el pueblo”⁷⁰

La política estaba tocando con fuerza la puerta de los grupos teatrales y las puertas se abrían de par en par.

Las estrellas de “El Tejar” y la fecundidad teatral

“El Tejar” es una zona popular ubicada en la ladera oeste de la ciudad de La Paz, cerca al Cementerio General. La llegada a esta zona en los años setenta, significaba escalar la montaña y sus quebradas. Hoy se puede ver un automóvil, colgado en medio de la quebrada y que nadie pudo sacarlo

después de su accidente. Desde esas alturas se podían ver las luces de la ciudad que se encendían como estrellas. El espectáculo que la zona ofrecía era fascinante.

Allí, en esa zona, se realizaron muchas, muchísimas reuniones organizativas y muchos talleres de capacitación. Educadoras y educadores juveniles de teatro que se formaban en el camino, llegaban al “Tejar” como si fuera la parada obligatoria de los peregrinos teatrales.

En esos años, era fácil organizar festivales de teatro en los barrios. Sólo había que lanzar una convocatoria y listo, el festival estaba hecho. ¿Por qué? Los grupos de teatro estaban preparados para presentar sus obras, las mismas que generalmente estaban en gira por otras zonas populares.

Con el método de creación colectiva, en construcción, las obras se producían como hongos. ¿Por qué? Nadie sabe por qué se reproducían y se movían tanto.

A las alturas del Tejar llegaban grupos de teatro juvenil desde barrios como “Cristo rey”, “Los andes”, “El Tejar”, la zona central o Ciudad Satélite.

En algunos boletines elaborados con mimeógrafo, ahora de color amarillo por el paso del tiempo, se puede saber algo de los grupos que llegaban a las alturas de “El Tejar”. Es el caso del grupo “Nueva Galaxia”, salido de la zona “Cristo Rey”, colindante con el tradicional y rico barrio de Sopocachi.

También estaba el grupo “Nueva York”, que había nacido de la zona “Los Andes”, en un lugar lleno de tradiciones antiguas, donde se crean los trajes y las máscaras de las danzas populares que dan la identidad a la ciudad de La Paz. ¿Por qué el nombre del grupo era “Nueva York”? Misterio.

El grupo “Realidad” de la zona central, que funcionaba a media cuadra del palacio de gobierno, subía al Tejar, con la energía que solo la puede dar el compromiso por promover el teatro juvenil y popular.

No solo estaban los grupos que subían hacia la quebrada, también estaba los que bajaban de la alturas, como los grupos infantiles que creó el teatro “Causa” de Ciudad Satélite para encontrarse con otros grupos infantiles nacidos en el Tejar. Niños, niñas y jóvenes teatreros peregrinaban por las calles esculpidas en la quebrada. ¡Hermoso el espectáculo!

¿Qué hubiera pasado si se hubieran consolidado los grupos infantiles de teatro que elaboraban sus obras con el método de la creación colectiva? Frente a esta pregunta podemos preguntar ¿qué hubiera pasado si mi abuelita siguiera viva? No pasó nada, pero esta experiencia dejaba muchas reflexiones ¿qué pasa cuando un país no aprovecha las iniciativas de su población? ¿No sabes lo que ocurre?

De la máscara a la realidad

A mediados de los años setenta, el grupo de teatro “La máscara”, ganador del primer premio Nacional de Teatro en Sucre, se sacó el símbolo que lo identificaba, cerrar una etapa y mirar la realidad de frente. Esa decisión terminó bautizando al nuevo grupo con un nombre más objetivo: “Teatro Realidad”.

En el momento de transición, el grupo eligió como director a Willy Pérez, un actor elegido por los jóvenes que decidieron avanzar en una nueva aventura. Y como si el nacimiento del nuevo grupo hubiera sufrido con las personas adultas, decidieron montar “Jugando a la gallinita ciega”, una obra que presentaba la eterna lucha entre jóvenes y viejos, entre lo nuevo y lo antiguo.

Esta obra fue presentada en el Festival organizado por el “Taller de Teatro Popular” en la Ciudad Satélite. Luego, como ya empezaba a ser tradición en esos años, el grupo se fue por otros barrios de La Paz y El Alto. Era el año 1977.

Pero como los barrios populares eran

exigentes, el grupo preparó “La torre de marfil”, de Mario Benedetti, cuestionando al mundo de intelectuales que se suben a una torre y desde la cual miran, con desprecio al resto de miserables y “vulgares” ciudadanos, con un cómico y altísimo grado de narcicismo, adoptando poses de dioses o de diosas.

Narcisa. - ¡Esta soy yo!

Sin duda alguna, la mejor poetisa

Que este mundo vulgar ha conocido⁷¹

La obra también cuestionaba el lenguaje incomprensible, de quienes se consideran superiores al resto de la “gente inculta”.

Narciso. - El coléstero estúnculo se achunta

Entre las colámides difusas. Paso coter, suntuosas delicuas

Entregándose en pistachos ovoides e intelectos⁷²

Y como si fuera poco, también cuestionaba a “aquellos que de izquierda se proclaman y, aunque agitan la izquierda a su manera, ¡comen con la derecha, y hasta maman!” o a esas “guerrilleras tan fieras como tiernas” [que] llevan la ideología entre las piernas⁷³

Apenas terminaron las presentaciones de las “colámides difusas”, en el grupo Realidad, comenzaron el montaje y presentaciones de “la fábula de los cinco caminantes”, presentándola en las calles de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, durante el Encuentro Nacional de Teatro que auspiciaba el Taller de Cultura Popular.

Luego, el grupo comenzó a dar otro paso hacia obras más radicales, montando “Pedro y el capitán” en la que mostraban la brutal relación entre un torturador y su torturado.

Pero, claro, la cosa no quedó ahí. La obra fue censurada en la Universidad Mayor de San Andrés, en el momento que estaban fundando el “Taller de Teatro de

71 “La torre de marfil” José Martínez Queirolo. Ecuador.

72 Id.

73 Id.

Sociología”, en plena dictadura. ¡Atrevidos esos jóvenes teatreros! Era el año 1980.

En los años siguientes, el grupo presentó obras fuertes como “Adelaida” con temática Nicaragüense y “Retorno a Haifa” en defensa del pueblo palestino. Estaban pasando del teatro a política con posiciones claramente definidas. Ahí comenzó una historia que está íntimamente ligada al teatro universitario. Esa es otra historia, la misma que está por escribirse.

Un movimiento empieza a moverse

Primer Encuentro de Teatro Popular Juvenil

No se habían apagado totalmente las luces del primer festival de teatro pero los grupos seguían exaltados. La exaltación era tan grande que decidieron encontrarse en la parroquia Santa Rita, ubicada detrás del Cementerio General de La Paz. Ese fue el “Primer Encuentro” orgánico de representantes de grupos de teatro popular.

En este evento se debatieron muchos temas relacionados con el teatro, el arte popular y el sentido de la historia. Todos los temas estaban respaldados con textos escritos con mucha paciencia y policopiados con stencil. Las fotocopadoras y computadoras todavía estaban en el futuro y nadie pensaba en ese asunto. Las frases que se lanzaban eran tan fuertes y cuestionadoras que contribuían a generar mayor “conciencia”.

“¿Qué proyecto de mundo es éste que me reduce a mí, joven, a un ser que produce y consume? ¿Qué proyecto de comunidad es este que divide los hombres en razas, en clases sociales?”-

“Estos hechos que pretenden hacer de nosotros unos seres viles, descendientes de Caín, provoca en nosotros repugnancia, indignación, angustia. Pero también protestas

organizadas, luchas, voluntad de cambio (...) a todo este esfuerzo le llamamos “revolución”⁷⁴

En los debates se hablaba con manos, cuerpos y voces llenas de energía, sobre la posibilidad de un “teatro revolucionario”, de “la función profética del Teatro Popular” o la “Función Creadora” y “partidista”. Si opinabas en contra de esas ideas, te esperaba la hoguera. Ya todo estaba dicho.

- Eso no se discute (decían algunos militantes de partidos).

El socialismo como horizonte luminoso, la “liberación nacional” como guía para la acción y muchas ideas similares que muchas veces chocaban con los diálogos de la obras “Callar Sabiendo”, “Erase una vez un rey” o “Hazte el loco y serás feliz”.

Actor 3.- Era rey pero se volvió esclavo.

Actor 2.- Una vez pensó, después ya no.

Actor 1.- Pensaron por él y lo destrazaron.⁷⁵

Esos diálogos expresaban de manera artística, una protesta frente a quienes consideraban que la línea política para el país ya estaba definida, que adolescentes y jóvenes que recién entraban en el mundo del teatro solo debían seguirla, ya no necesitaban pensar por sí mismos.

Pensaron por ellos... ¿y...?

Tormenta de afiliaciones teatrales

Mientras tanto, en la ciudad de La Paz se estaba cocinando una nueva sopa. Una vez concluido el Encuentro de Teatro Popular Juvenil realizado en la parroquia Santa Rita, comenzó una tormenta de afiliaciones al “Taller de Teatro Popular”. Era extraño. Cada vez que se encontraban los grupos de teatro, se creaban nuevas organizaciones, las mismas que luego se afiliaban a la primera. Era como si los hijos de una madre,

74 Documento sin autor, impreso en mimeógrafo.

75 “Hazte el loco y serás feliz”. Creación colectiva del grupo “La Puerta”

que nacían libres, tomaban la decisión de formar una familia con su propia madre.

De esa manera se formaron talleres de música, periodismo popular, poesía, títeres, artesanías y radio que obviamente se afiliaban al “Taller de Teatro Popular” al que solo le faltaba el bautizo.

Pero la cosa no terminaba con la propia reproducción, pues nuevas organizaciones teatrales, artísticas y culturales externas se integraban a los grupos de teatro o alrededor de los mismos. De esa manera comenzaron a convertirse, en un acto de mutación, en un “movimiento cultural” con alcance nacional, departamental y regional. Entre las organizaciones que en ese momento se afiliaron, de las que se tiene algún registro, estuvieron el “Ateneo Cultural” de la facultad de Medicina, “Voz de Bases” de la facultad de arquitectura, grupos culturales de Sucre, Siglo XX, Tarija, Oruro, Cochabamba y Santa Cruz.

El “Taller de radio”, comenzó a emitir el programa “Marginal” en las radios “San Gabriel”, denominada “La voz del pueblo aymara”, y “Radio Continental” considerada la “voz de la Federación de Fabriles”. Los programas que se emitían una vez por semana, eran altamente politizados, obviamente con línea de izquierda. El Taller de Radio, que se creó con la iniciativa de jóvenes teatreros, terminó afiliándose a su “ente matriz”.

En ese proceso, algunas organizaciones no se afiliaban al “Taller de Teatro Popular”. Al contrario, los grupos teatrales y culturales, como si fueron moléculas, se afiliaban a otras organizaciones como la Asamblea permanente de Derechos Humanos.

En ese primer “Encuentro de Teatro Popular Juvenil”, estuvo presente Julio Tumiri, fundador y uno de los líderes más importantes de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos, quien expuso los fundamentos de la organización.

Así fue que, luego de las deliberaciones

con metodología sindical, las delegaciones decidieron apoyar la lucha por los Derechos Humanos que se estaba desarrollando en el país y enviar sus primeros representantes a la Asamblea Permanente de Derechos Humanos.

De esa manera, los jóvenes teatreros entraron a un nuevo escenario. Un escenario de importancia nacional.

Luego, al pasar los días, se produjo una avalancha de reuniones, más y más afiliaciones, se publicaron boletines de distinto tipo, se realizaron más “talleres” de formación, en los que participaban teatreros de diferentes lugares del país y del exterior. En uno de esos talleres estuvieron representantes del teatro popular peruano, promoviendo una metodología que combinaba ejercicios basados en la potencia del cuerpo con el desarrollo de la mente, como en las artes marciales. Quienes participaban en esas actividades, absorbían como esponjas todo lo que podían.

Los debates que acompañaban estas actividades, cada día se hacían más intensos. Y claro, las diferencias se hacían más nítidas. El debate estaba sirviendo para dividir, los objetivos unían, los debate dividían. ¡Dialéctica! dirían algunas personas.

Este recién nacido se llamará “Taller de Teatro Popular”

Todas esas actividades terminaron en la organización del “Taller de Teatro Popular”. El denominativo de “taller” llegó con CELADEC⁷⁶, una organización de iglesia evangélica que tenía sede en Lima – Perú. Esta organización apoyaba la realización del Encuentro, con ideas de Educación Popular.

Muchas personas que en esos años se dedicaban al teatro, no sabían las razones por las cuales se daba el denominativo de “taller”, pero no importaba, más importantes eran los objetivos que se estaban planteando.

76 CELADEC. Comisión Evangélica Latino Americana de Educación Cristiana.

En esas circunstancias, en la ciudad de La Paz, se produjo una huelga de hambre, iniciada por mujeres mineras. Los acontecimientos se desataron, la huelga se extendió por todo el país. Los grupos de teatro decidieron apoyar la huelga, integrándose en los piquetes de huelguistas, participando en las marchas y apoyando en la propaganda.

Así fue que los integrantes de los grupos de teatro comenzaron a dejar las actividades teatrales y se concentraron en la lucha política. Era el Fin de una etapa y el comienzo de otra.

Misioneros y militantes del teatro popular

El año 1979, muchos jóvenes teatreros, chicas y chicos de diferentes edades, se habían dado a sí mismos, la misión de promover el teatro popular, tal como lo concebían. Así se dio un raro fenómeno social; aparecieron muchas personas jóvenes caminando por barrios, minas, comunidades campesinas, como si fueran misioneros del teatro popular. La entereza que mostraban era la misma que tenían los militantes de partidos políticos. ¿Qué estaba ocurriendo? ¿Este fenómeno se explica por la oposición a un gobierno? ¿O las causas eran más profundas? Es un desafío comprender este fenómeno que posiblemente este unido a las raíces internas del país. Pero esa es otra tarea.

Jank'o Amaya, el Alma Blanca del lago

Jancko Amaya, (alma blanca) es una localidad ubicada a orillas del lago Titicaca, un lugar donde las aguas toman el azul del cielo con un brillo fascinante. Las noches de invierno, en el firmamento, muestran la vía láctea, la cruz del sur, los ojos de la llama, y todas las figuras de la constelación andina. Las estrellas se veían tan grandes que parecían estar a la mano. Era un lugar para el nacimiento del amor...

Antes de 1952, Jancko Amaya era una hacienda que había avanzado en la

agricultura mecanizada. En los años setenta, aun se veían los restos de maquinaria agrícola semienterrada, junto a una casa abandonada desde los años de la Reforma Agraria.

Era la “casa de hacienda” con jardines bien cuidados y playas de arena blanca. En ese lugar, en aquellos años de teatro popular, se producía papa, oca, haba, lechuga, cebolla y diferentes variedades de pescado. También había leche, carne de cordero. ¡Lindo el lugar!

Y para rematar con las bellezas, en el lago, aun existían las “ranas mutantes” de gran tamaño, cerca de un metro de largo. Esas ranas que fueron estudiadas por el famoso investigador Jaques Costeau, por efecto de la evolución habían perdido sus pulmones. Ya no eran anfibios. ¡Fascinante!

Allí también existía el trueque, con su “unidad de medida” o germen de dinero: el sombrero. Un sombrero lleno de pan – por ejemplo - se cambiaba por un sombrero de papa. Cualquier economista podía ver, en vivo y directo, el contraste entre capitalismo y economía comunitaria. También el surgimiento del dinero. Esta economía tenía desventajas para la gente de las comunidades, frente a la economía de los comerciantes transportistas, también aymaras.

Hasta ese lugar, llegaron los jóvenes teatreros, con espíritu misionero, o si se quiere con espíritu militante, intentando sembrar teatro popular en una tierra que demostró ser fértil. La primera experiencia se realizó con un guión de teatro infantil sobre la Guerra del Pacífico.

Esta experiencia fue “potente”, los actores encontraron uniformes viejos de la época en una iglesia abandonada del lugar y prepararon la escena del combate de Calama de la Guerra del Pacífico, con utilería del lugar; “kulas”⁷⁷, palos y otros. En el momento de la batalla, la explosión

de los petardos, fuegos artificiales, gritos y el enfrentamiento de bolivianos contra chilenos, mostraba una escena con mucho realismo. Era una escena más viva que teatral, levantando gritos por parte del público. ¡Sí...! gritos. Gritos de emoción. Especialmente cuando Eduardo Abaroa gritaba:

- ¡Qué se rinda su abuela carajo!

A partir de esta experiencia, los Jóvenes aimaras del colegio “Antonio José de Sucre”, tomaron la decisión de hacer teatro de creación colectiva. Esta vez sobre la historia de “Jancko Amaya”.

Luego de varias sesiones de investigación, utilizando metodología de historia oral, elaboraron su guión y luego pasaron al montaje de la obra. El tema era sobre la vida del lugar antes de la Reforma Agraria, con claro énfasis en el levantamiento indígena.

La dinámica de construcción de la obra fue muy apasionante, los datos históricos que se recogían se incorporaban en la obra, luego, cuando faltaba información, nuevamente se movilizaban para conseguirla de las personas mayores. Muchas veces hacían cambios a la obras, según los nuevos datos. Por ejemplo, se enteraron que antes de la Reforma de 1953 las mujeres del lugar no usaban pollera. Tenían otra ropa, de color negro y con falda. Luego, después de la Reforma, la cambiaron por polleras, “para subir de categoría”.

Finalmente, la obra estuvo lista para presentarla en veinte minutos. “Las huellas del pueblo aimara” era el nombre de la obra. Al comenzar la noche, prendieron fuego en medio de la plaza del pueblo, y comenzaron la presentación con esa luz. El público rodeó a los actores y las actrices. Era teatro circular alrededor del fuego. ¡Qué escenario tan fascinante!

Y sucedió lo inesperado, la obra no terminó a los veinte minutos, los parlamentos aumentaban unos sobre otros, sin embargo el público no se retiraba, participaba

activamente con risas y aplausos. Era una obra que crecía más y más. Pero todo lo que comienza termina. Luego de dos horas y media, llegó el final de la obra con un levantamiento indígena. El público indígena se levantó del lugar y se fue a dormir.

La alegría del grupo, era tan grande, que decidieron hacer una gira por las comunidades de la región; Compi, Cocotoni, Tiquina y otras comunidades cercanas. El nombre que adoptaron para su grupo fue “Integración”.

Del conjunto de presentaciones realizadas por este grupo de jóvenes aimaras, la que se realizó en el regimiento de la Fuerza Naval asentada en Tiquina fue la que dio miedo a sus guías, pues la obra tenía contenido antigubernamental y antimilitarista. Pero como la obra estaba en aimara y los oficiales no conocían este idioma, solo los conscriptos entendieron la obra. Resultado: no pasó nada.

La historia del grupo, no terminó con esas presentaciones. Al contrario, ya dueños de la metodología de creación colectiva, crearon una obra que denominaron “Teatros Filosóficos”.

Esta obra, desarrollada en idioma aimara, comenzaba con la entrada de un joven del lugar, vestido “con corbata y terno azul” y con una Biblia en la mano. Se encuentra con su amigo, que estaba vestido con poncho y abarcas, llevando en la mano una piedra.

Campesino.- ¿Dónde vas con esa Biblia?

Cristiano.- Voy a proclamar la palabra.

Campesino.- ¿La palabra? ¿De quién?

Cristiano.- De nuestro señor... ¿y tú dónde vas con esa piedra?

Campesino.- Estoy llevando la verdad.

Cristiano.- La verdad está en la Biblia. Las piedras están sin moverse

Campesino.- Eso crees. Las piedras se mueven con nuestro planeta que gira alrededor del sol. También se mueven internamente, con sus átomos...

Es una lástima, pero el libreto de esta obra, nunca se pudo rescatar. Sin embargo, el público compuesto por personas mayores, niños, niñas, abuelos y abuelas aymaras del lugar, participaba con risas, gritos y aplausos en la iglesia del pueblo.

La obra, se creó en el contexto del colegio, dónde las discusiones filosóficas eran cotidianas. En algunos casos, la producción de pensamientos filosóficos, dejaban pensando, pensando... durante muchos años.

- “El ser humano es la tierra que se ha vuelto pensamiento” (Estudiante de Cocotoni)
- “El ser es “amaya” (alma)
- “El espacio es aquel lugar donde ocupa un cuerpo. Para que ocupe un cuerpo, necesariamente tendrá que haber un espacio y si no existe espacio no existe un cuerpo”⁷⁸

Hasta ese lugar llegaron dos grupos de teatro; “Causa” de El Alto y “Victoria” de Villa Victoria, en su misión de promover el Teatro Popular en todos los lugares donde fuera posible, como verdaderos misioneros del teatro. No llevaban una biblia, llevaban un método: la creación colectiva.

En sus acciones misioneras, los grupos de teatro chocaron con la cultura del público del lugar. Uno de esos choques se dio con la presentación de mimos, vestidos con malla negra y cara blanca. Los espectadores miraban sorprendidos pero no entendían nada. Otro choque fue con los títeres, cuando las entradas tenían dos precios,

una para adultos y otra para niños. Los padres reclamaban por esta diferencia y decían “¿acaso los niños no ven igual que los mayores?” Y para el cierre, la velada cultural terminaba con un espectáculo de música, interpretada por jóvenes e “imillas” del lugar, bailando y cantando música peruana. Era el año 1979.

Cuando se constituyó el Taller de Cultura Popular, el grupo “Integración” participó en los festivales de teatro realizados en los barrios de La Paz. Una de las obras que presentó este grupo, produjo el asombro del público de La Paz, pues se trataba de un monólogo sobre la vida íntima de un abuelo de Janck’o Amaya. La obra parecía una reflexión de Juan Paul Sartre.

Sembrando otra educación

Agua para las semillitas

En medio de la locura teatral de aquellos años, aparecieron grupos infantiles sin nombre pero con número; “Grupo infantil 1”, “Grupo infantil 2”, “Grupo infantil 3”, cada uno con 20 o 30 integrantes, aproximadamente. Estos grupos infantiles hacían giras por los barrios, guiados por jóvenes que ya tenían algo de experiencia teatral. ¿Qué estaba pasando? Tal vez, la fascinación y el entusiasmo que produce la creación.

En esos años, las experiencias realizadas por los grupos teatrales de barrio, estaban sembrando las semillitas de otra educación. Las experiencias fueron muchas, pero la información escrita se ha perdido. Es el caso del grupo teatral del Tejar, del cual solo se encontraron algunos fragmentos de textos. ¡Cómo de filósofos griegos se tratara...!

“Entre los objetivos inmediatos del grupo, está el de consolidar el grupo de teatro infantil. Este nace a partir de una experiencia donde en forma casi espontánea se monta una obra de creación colectiva, que surge de un viaje a Santiago de Ojje.”⁷⁹

78 Apuntes realizados durante la presentación de la obra.

79 Fragmentos.

En esa dinámica, las personas jóvenes que se lanzaron al proyecto de crear grupos infantiles de teatro, enfrentaron otro tipo de desafíos; ¿Cómo enseñar teatro a niños y niñas? ¿Desarrollar la creación colectiva con niños, niñas? ¿Con qué temas? ¿Cuál sería la pedagogía a emplearse? ¿Con qué finalidad?

“Son muchos los problemas que hay que resolver para sacar adelante el proyecto de teatro infantil. Tal vez los más graves sean la incompreensión de muchos padres que no entienden todavía el significado de la labor teatral. Los niños van aprendiendo la función del teatro popular en la medida en que llevan a él los problemas que viven cotidianamente...”⁸⁰

¿Cómo hubiera sido la realidad de los barrios si los proyectos de teatro infantil hubieran prosperado? ¿Y los grupos de teatro se hubieran convertido en Centros Culturales Populares Tradicionales, como hoy son las fraternidades folklóricas? ¿Qué opinas?

Alianza de teatreros, campesinos y “profes”⁸¹

En Janck’o Amaya, se estaba produciendo una alianza misteriosa entre profesores, profesoras, teatreros y jóvenes campesinos.

Los profesores y profesoras eran jóvenes que estaban haciendo su “año de provincia”, tal como mandaba el Ministerio de Educación, luego de haberse graduado de las Escuelas Normales. Los teatreros, eran una especie de misioneros que tenían como objetivo difundir el Teatro Popular en el lugar donde que se encontrasen, generalmente llegaban desde la ciudad para promover el teatro popular en el campo. Los campesinos, eran jóvenes de lugar que estudiaban en el colegio, combinando el estudio con las labores agrícolas.

De esta alianza de facto, sin documentos,

⁸⁰ Id.

⁸¹ “Profes”: denominativo con el que se refería a los profesores.

surgió una metodología que enlazaba el arte teatral con el trabajo de aula, pero al hacerlo, levantaban dudas sobre la manera de entender y hacer práctica educativa.

En estas experiencias la investigación entraba de manera intuitiva, buscando información destinada a ser utilizada en la producción de las obras. Nadie sabía, lo que encontraría, pero el clásico trabajo de aula, se difuminaba como las volutas de humo de un cigarro.

Los horarios del proceso educativo y de producción teatral, eran continuados. Luego de clases, chicos y chicas entraban al proceso de producción de las obras de teatro. Y como eran de creación colectiva, debían investigar en sus familias, con sus madres, padres, abuelas, abuelos; cómo era “la vida de antes”; qué problemas tenían, como era la ropa o la producción, qué comían, qué música producían y escuchaban, los matrimonios, como era la vida en la hacienda...

Luego, debían procesar la información que cada joven había reunido, para luego incorporarla en el guión, ensayar, corregir, volver a ensayar, hasta lograr una escena aceptable. Había que integrar la información en un todo comprensible y visible. Mientras tanto, las horas de aprendizaje fuera del colegio eran más que las clases.

El colegio con sus profesores, administradores, estudiantes participantes, la comunidad y los “misioneros del teatro” que habían llegado de lejos, se unían en un solo objetivo: la presentación de la obra ante el gran jurado: la comunidad.

“Bien bonito era”, nadie se aburría, nadie tenía que aprender de memoria algo que no le interesaba. No existían libretas de calificaciones. La memoria tenía un sentido, un objetivo y mucha emoción. Un asunto metodológico diríamos hoy. Era el año 1978.

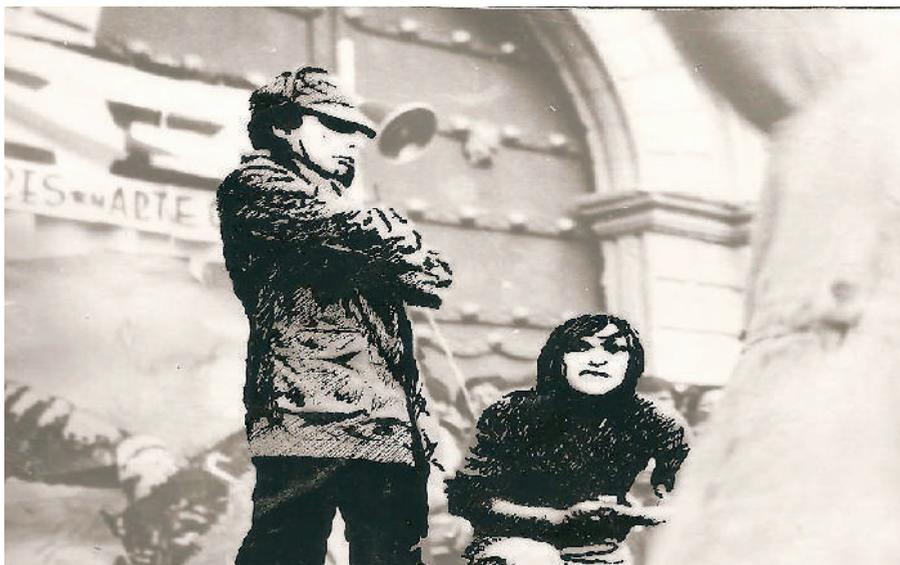
Teatro “Victoria” de Villa Victoria



Presentación del grupo Victoria, en la sede social de un barrio popular. En la foto, Leonel Cerruto, con malla y cara blanca.



Foto de una de las presentaciones del grupo Victoria, en la plaza San Francisco de la ciudad de La Paz en 1979. Son las mismas que se realizaron con la modalidad de “teatro relámpago” el año 1980, bajo el denominativo de Federación de Trabajadores de Arte, Cultura y Educación Popular (FETACEP) afiliada a la COB.

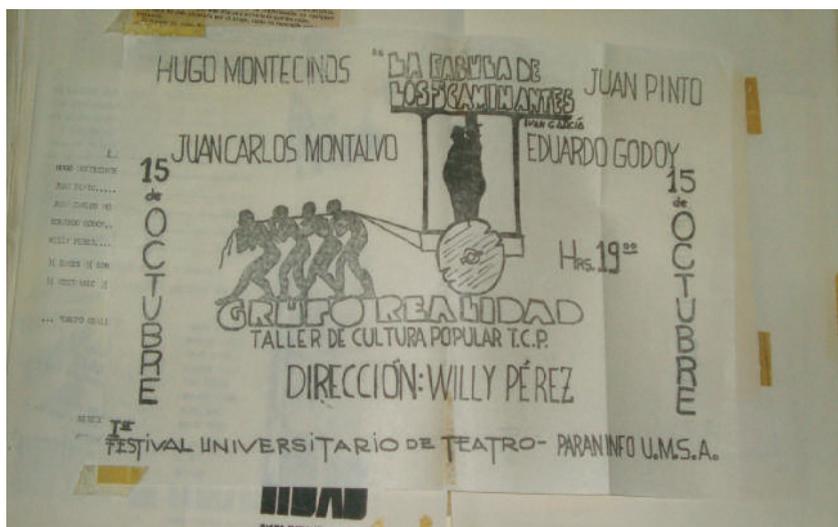
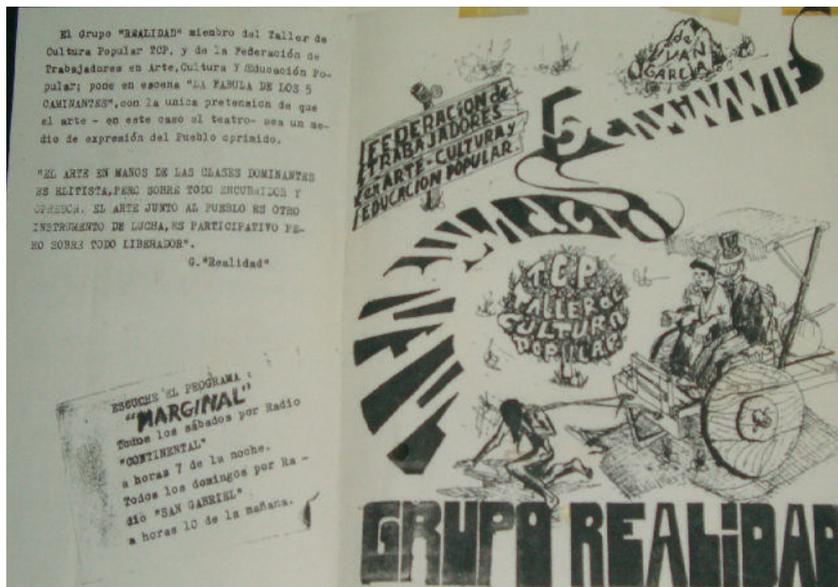


Presentación de la obra “Una semanita más de rey”, adaptación de la obra “Erase una vez un rey” creación colectiva del grupo “Aleph” de Chile. La obra fue presentada por el grupo “Victoria” en la plaza San Francisco.



Al centro de la foto, Justo Viscarra, miembro – director del teatro “Victoria” y militante del “Teatro Popular” hoy, en Suecia. 2017

Teatro “Realidad”



Programa de presentación de la obra “la fábula de los cinco caminantes”, preparada por el grupo “Realidad”. Los programas muestran al Taller de Cultura Popular (TCP) y la Federación de Trabajadores en Arte y Cultura Popular (FETACEP) afiliado a la Central Obrera Boliviana, como si fueran dos entidades distintas. Las fotos corresponden al año 1980.

El segundo programa muestra el ingreso del TCP-FETACEP en el 1er Festival Universitario de Teatro.



Afiche de la obra “Adelaida”, presentada por el grupo “Realidad” para el 2do Festival Universitario de Teatro, mostrando el ingreso de este tipo de teatro en el ámbito universitario. El diseño del afiche fue elaborado por Javier Paredes.

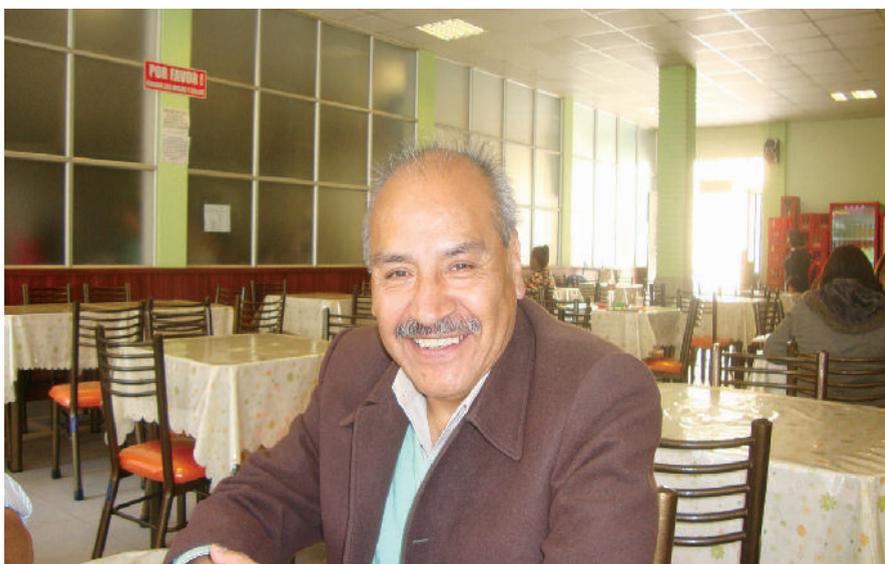


Foto de Willy Pérez en 2017. Él era director del Teatro “Realidad” el año 1979. Actualmente es director del Taller de Artes Escénicas de la Universidad Mayor de San Andrés.

Precursores del teatro popular



Integrantes del Grupo Teatral “Naira”. El grupo comenzó actividades en los barrios y las minas con la obra “El uniforme vacío”.



Jorge Alcoba algunos añitos después del grupo teatral “Naira”

TERCER ACTO

NACE UN “TALLER DE CULTURA POPULAR”

Y nació gritando...

Como abejas que se reúnen en un panal, los grupos de teatro popular, creados e impulsados por jóvenes de barrios, el campo y las minas, decidieron encontrarse, con artistas de música, pintura, títeres, literatura, poesía, cine y fotografía que se consideraban así mismos populares.

Muchas de esas personas eran estudiantes de colegios secundarios, estudiantes de la Universidad Mayor de San Andrés, incluso de la Universidad Católica, de carreras como medicina, arquitectura, humanidades, comunicación. También estaban dirigentes sindicales, militantes de partidos, principalmente de izquierda. En fin, mucha gente unida por muchos sueños. O tal vez, por un solo sueño expresado con diferentes formas. Todo el mundo quería participar en la misión de hacer “cultura popular”. ¡Qué hermosura!

En la “reunión ampliada de Teatro Popular”, en un ambiente de entusiasmo y fuerte debate político, propio de esos días, se fundó el “Taller de Cultura Popular”, con su sigla “TCP”. Era febrero de 1978.

Había nacido una nueva organización del vientre de los grupos teatrales y como todo recién nacido, salió gritando. En un

documento encontrado en un viejo cajón, se pueden captar los gritos, sentimientos y pensamientos de aquel trascendental momento.

“Se siente la necesidad de crecer también cuantitativamente, de formar un verdadero “movimiento”. Y esto es lo que sucede. Nuevos grupos se adhieren a la ideología y método del taller de teatro” (...) el intercambio de las experiencias populares permite elevar, popularizar y comprender el rol que le toca desempeñar al arte popular en la dura lucha por conseguir un nuevo orden social” (...) la lucha por la liberación nacional y el socialismo tiene en la cultura popular, en todas sus expresiones, un aliado y un instrumento coadyuvante”⁸²

La fundación del TCP fue acompañada por una lluvia de documentos, cargados de la ideología y la política que en esos años estaban presentes en todo el país. Era como una secuencia de olas enormes de las cuales no podías escapar. Si salías de una, ya estaba encima la otra.

82 Documento “El Taller de Cultura Popular” presentado al evento “Consulta mundial sobre teología y pastoral juvenil” realizado en Lima, Perú entre el 19 y 24 de julio de 1979.

Del teatro a la “Cultura Popular”

Cuando las esperanzas están en el escenario, no hay crítica que valga. En aquellos años, si tú lanzabas un solo cuestionamiento a la línea central, podías ser expulsado como si fueras un hereje. También tenías la opción de retirarte, como fue el caso de algunas personas que no compartían las ideas que estaban siendo hegemónicas.

La línea central estaba escrita en muchos documentos que marcaban el camino que todos debían seguir.

“... el intercambio de las experiencias populares permite elevar, popularizar y comprender el rol que le toca desempeñar al arte popular en la dura lucha por conseguir un nuevo orden social”. “La lucha por la liberación nacional y el socialismo tiene en la cultura popular, en todas sus expresiones, un aliado y un instrumento coadyuvante”⁸³

El arte popular y el teatro, ya tenían un “rol”: eran “un aliado” y un “instrumento” en la lucha por el socialismo. El socialismo era como el paraíso y aun no había caído el muro de Berlín.

Sin embargo, gracias a los fuertes debates políticos entre las diferentes tendencias políticas incrustadas en medio de los grupos de teatro, se veía la necesidad de encontrar una ventana por la que pudiera entrar el aire. Esa ventana se llamaba “independencia de partidos políticos y del poder oficial”.

Popular versus popular

Los papeles encontrados hablan de una “reunión ampliada de Teatro Popular”. Aunque, en esa reunión, donde estaban presentes muchos grupos de teatro surgidos en los barrios populares, extrañamente no estaba la organización tradicional de teatro;

ABDA, o Asociación Boliviana de Actores. ¿Por qué?

Las “Compañías” de teatro que estaban afiliadas a esta organización de actores profesionales y de gran reconocimiento popular, presentaban obras con personajes populares; cholos, cholitas, indígenas, gente de los conventillos, “sirvientas”, barrenderos, vendedoras de mercados y una gran variedad de personajes. Muchas de estas obras denunciaban la situación de discriminación y pobreza que sufrían estos personajes. Igual que los grupos de teatro barrial. Aparentemente no había motivo de separación.

Entonces ¿Por qué no se unían? Las distancias entre visiones políticas, estéticas, dramáticas, metodológicas, tradición y otras que se expresaban en los debates, crearon separaciones importantes entre los grupos barriales y el “Teatro oficial”. El divorcio estaba cantado.

En lo político, algunos grupos de barrio, cuestionaban la afiliación “movimientista”⁸⁴, “populista” o “derechista” de algunos actores o actrices del “Teatro oficial”. Era como poner picante a la leche. Si te estás divorciando y pones la política en medio de la pelea, la ruptura estaba hecha. Era lo que pasaba en aquellos años.

En lo estético⁸⁵ muchos grupos cuestionaban la estética de sus obras como “vulgares”, a veces “grotescas”. ¡Gasolina para la fogata!, al proceso de divorcio se aumentaba la fealdad. ¡Qué feo eres! ¡Qué fea eres! No tienes la bella mirada mirando hacia el cielo luminoso...

En lo dramático⁸⁶ cuestionaban las representaciones que se hacían “la burla” de las maneras de ser de los personajes populares, enfatizando la comedia “sin contenido” o francamente entraban en la “humillación” La cholita que supera

83 Documento sin autor ni fecha.

84 Del Movimiento Nacionalista revolucionario (MNR)

85 Estética, entendida como esencia y percepción de la belleza.

86 Dramaturgia, entendida como el conjunto de acciones de creación, composición, escenificación de una obra teatral.

su condición de discriminada, cuando se enamora del patrón y se casa con él. Era como poner pólvora en el escenario.

En lo metodológico, otros grupos habían tomado opción por la creación colectiva y rechazaban a los autores individuales, porque estos no satisfacían sus visiones. En cuanto a la tradición que tenían los grupos del “Teatro Municipal” como también los llamaban, estaban las visiones contestatarias y cuestionadoras de parte de los grupos barriales.

Averiguar los entretelones de esta división, es una tarea prioritaria para el destino del teatro en el país. Atrevido el asunto. ¿O innecesario?

De la Cultura Popular a la Política

Los jóvenes teatreros, convertidos aceleradamente en militantes del teatro, pusieron rostro de acero con la mirada al frente, mirando el horizonte que les esperaba, levantando el puño izquierdo. Ese era el ambiente que reinaba en aquella reunión del 18 al 25 de febrero de 1978, en la que también aprobaron los “principios y objetivos del TCP”.

Sin embargo, como se dice en los programas de televisión: las afirmaciones vertidas no comprometen la línea del canal. En efecto, frente a la lluvia y fuerte pugna de posiciones políticas e ideológicas, uno de los principios que se aprobaron en la reunión ampliada, decían que “El TCP no está vinculado a ningún partido político y mantiene su carácter independiente”⁸⁷. Este principio no era casual, pues el debate político estaba polarizado entre quienes deseaban poner al Taller de Cultura Popular al servicio de sus partidos políticos y quienes planteaban una visión más amplia, especialmente respecto del arte popular.

Sobre el arte popular, en el tercer principio se planteaba que era necesario “Luchar por la emergencia de un arte verdaderamente popular que esté en función de las

necesidades y aspiraciones de la mayorías y que sea expresado por ellas mismas”⁸⁸.

Otros principios estaban orientados a “crear un frente de arte y cultura popular”, “servir de arma ideológica popular”, “combatir la penetración ideológica y cultural del imperialismo y los valores del capitalismo”, “afianzar los valores ya existentes en los sectores populares” y “lograr incidir efectivamente en cada coyuntura política”. No eran pocas las ambiciones.

La aprobación de los principios se realizaba con metodología de congreso sindical de obreros. En esos momentos, así se resolvían los asuntos ideológicos y políticos que enfrentaba la nueva organización.

De la organización al “movimiento”

Tantos grupos, tantas tendencias, tantas aspiraciones... parecía que el caos gobernaría a los grupos. Sin embargo, espontáneamente se organizaron en “talleres”, como si fueran los tentáculos de un enorme pulpo. En la cabeza estaba el Taller de Cultura Popular, con sus talleres nacionales: de teatro y títeres, cine y fotografía, periodismo popular, radio, investigación y documentación, música, serigrafía, artes plásticas, literatura, poesía y educación popular.

Por su parte, en siete departamentos se organizaron filiales del TCP, con sus propios talleres, los mismos que se organizaban de acuerdo a sus propias características. En cada filial departamental se formaron talleres urbanos y regionales, mineros o campesinos. Las organizaciones crecieron tanto, que el TCP se estaba convirtiendo en un “movimiento”, que hoy se puede decir, fue inédito en la historia del país. Ni siquiera las organizaciones de las mutuales artesanales de los años veinte a treinta, alcanzaron a ese nivel de organización. ¿Qué estaba pasando? Los actores de esos años, aun no encuentran respuestas satisfactorias, para este fenómeno.

87 Fragmentos del informe del Congreso. Sin autor.

88 Id.

Este “movimiento” hacía presencia en las centrales obreras departamentales, la Central Obrera Boliviana, la Federación de Maestros Urbanos de La Paz y organizaciones como la Asamblea Permanente de Derechos Humanos de Bolivia.

Para la Asamblea, de derechos Humanos era muy importante la presencia del TCP, no solo por su tamaño organizativo, sino porque – decían - “ha captado desde el primer momento que los Derechos Humanos representan hoy la conciencia y sentimiento de liberación de los pueblos”⁸⁹.

En esta organización se repetían frases que habían surgido en el interior del TCP; “La cultura popular, se expresa a través de una feria cultural, de un teatro, de la música, o de una revista” o “La cultura popular es una cultura revolucionaria”⁹⁰

Por su parte, el Congreso del magisterio urbano de La Paz realizado en 1979, emitió una declaración oficial de apoyo al TCP. Una declaración de apoyo como esa, por parte de un Congreso, era muy importante para cualquier organización.

Del “movimiento” a la organización

En esta dinámica, en mayo de 1979, la Central Obrera Departamental de La Paz, fue la primera organización que incorporó al TCP en su estructura, marcando claramente el tipo de compromiso que se debía asumir en la organización obrera.

“Al mismo tiempo, de reiterarles el deseo de mayores éxitos en el propósito de llevar el arte al mismo lugar donde obreros y campesinos desarrollan sus labores, les comunicamos que han sido aceptados en esta Central, como una organización más con todos los derechos y obligaciones que

corresponde, por tanto esperamos que Uds. cumplan y hagan cumplir los objetivos que nos señala la Tesis central de la COB.”⁹¹

Los compromisos estaban hechos y una de las primeras tareas fue la conformación de la Federación de Trabajadores de Arte Cultura y Educación Popular (FETACEP), en base al Taller de Cultura Popular. Era la primera vez que un movimiento social cultural, no sindicalizado entraría en la COB. Era mayo de 1978.

Antes de noviembre el TCP ya se había organizado en tres niveles: La Asamblea, en la que “están presentes todos los trabajadores en arte, cultura y educación popular que siguen los principios y objetivos del TCP”⁹²,

Luego estaba el Consejo Consultivo, conformado por representantes nacionales, departamentales y regionales, de las áreas de teatro, títeres, fotografía, cine, periodismo popular, artes plásticas, literatura con sus áreas de poesía y cuento, música, radio, investigación y documentación.

Luego estaba el Comité Ejecutivo Nacional, que representaba oficialmente al TCP en instancias nacionales e internacionales, acompañado de secretarías de finanzas, prensa y propaganda, investigación y documentación, formación y relaciones.

Los pasos se estaban volviendo “bien grandes”, la organización, sin papeles, crecía sin cesar. Por todas partes surgían grupos de teatro y arte. En cada reunión se presentaban nuevos grupos. Entonces surgió la necesidad de encontrarse, conocerse y seguir adelante.

89 Id.

90 El Taller de Cultura Popular y los Derechos Humanos. Boletín de Derechos Humanos. Asamblea Permanente de Derechos Humanos de Bolivia. Octubre de 1978

91 Carta enviada por el Comité Ejecutivo departamental de la Central Obrera Boliviana. La Paz, Bolivia. Mayo de 1978.

92 Fragmentos del informe del Congreso

¡Política! ¡Política! ¡Política!

El Taller de Cultura Popular en campaña electoral

El país estaba entrando a una nueva etapa, esta vez con elecciones. Entonces los grupos que integraban el recién creado Taller de Cultura Popular, decidieron apoyar la candidatura de la Unidad Democrática Popular. En ese momento, no se sabía si la política entró al teatro o el teatro se metió en la política. Era el año 1978.

El asunto es que los grupos de teatro, a media noche, se reunieron en el Centro Juvenil Don Bosco, en Ciudad Satélite. Luego de una breve arenga, cada grupo tomó una calle para pintar y colar afiches. Sin embargo, la represión del gobierno aun funcionaba y los “tiras”⁹³ realizaban control político, por tanto había que tener cuidado para evitar detenciones.

En ese escenario, los grupos que eran muchos, llenaron de propaganda toda la Ciudad Satélite, algunos gritaban en medio de la noche, despertando a la vecindad, sin tomar precauciones.

En esa noche, un grupo que estaba con un voluntario español del centro parroquial se encontró con los tiras que andaban patrullando el lugar. Se acercaron al grupo y preguntaron.

Tira.- ¿Qué están haciendo a esta hora? (mira al español con barba larga y apariencia de sacerdote) Buenas noches padre...

Español.- Buenas noches...

Tira.- ¿Qué están haciendo?

Español.- Hemos ido a rezar por un enfermo...

Tira.- Ah... (Sin darse cuenta que los zapatos del español estaban con pintura) Buenas noches padre, que les vaya bien...

Cerca del grupo estaba el camión con latas de pintura, pero los tiras no se dieron cuenta. El grupo se limpió el sudor... y siguió su labor de propaganda. Lo que vivieron no era teatro, pero podía haberse convertido en drama. Se cuenta que en las otras filiales del país, también hubo acciones políticas de los grupos, pero del registro nada. ¿Dónde estarán las personas que actuaron en aquellos años? Por ahora siguen siendo parte de la historia desconocida.

Encuentro Nacional de Teatro Popular en Cochabamba

Cochabamba, fue el punto de Encuentro. Más de doscientos teatreros, con sus respectivos grupos, se juntaron en el “Segundo Encuentro Nacional de Teatro”. Los grupos ya eran parte, de las filiales del TCP. Aquí es donde la estadística está incompleta. ¿Quiénes estaban exactamente? Averiguarlo es una tarea pendiente.

De la diversidad sale la unidad

Sin embargo, se tiene registro de algunos participantes. Por ejemplo, se sabe que Santa Cruz llegó con el grupo “Andariego”. La Paz con los grupos “Victoria”, “Teatro Estudio”, “Realidad”, “San Francisco”, “La Carpa”, “Ayllu”, “Collasuyo”, “La Puerta”, “Teatro Nuestro Tiempo” (TNT). Oruro se presentó con el grupo “Hilo”. Cochabamba con el grupo “Haravecos” y otros grupos de los cuales no se tienen registros. Tarija con el grupo “Túpac Katari”, Sucre con el grupo “TESA” y otros más, cada uno con sus propias historias. En total 220 representantes.

Los grupos reunidos en el Encuentro, estaban inquietos y listos para presentar sus obras, pero el espacio del Centro Don Bosco era muy pequeño para tanta energía, entonces ocurrió que actores y actrices, con sus grupos, obras, escenografías y luces salieron a las calles de la ciudad. Literalmente, tomaron las calles de los barrios populares de Cochabamba.

93 “Tira”, nombre con el que se conocía a los agentes del Ministerio de Gobierno.

De la diversidad había salido la unidad de acción.

El teatro sale del teatro

De acuerdo a la memoria y algunas notas recogidas de algunas personas participantes, se presentaron obras de teatro en barrios como Flex, Condebamba, San Carlos, Punata, Ciudad del Niño, en las calles o en locales de iglesia. En la historia del teatro en Bolivia, no se conoce que hubiera una etapa en la que el teatro hubiera salido a la calle, de una forma tan masiva.

Por supuesto que cada presentación estaba acompañada de evaluaciones, cuestionamientos, debates. Algunos planteamientos emitidos durante el proceso del Encuentro planteaban cuestiones como éstas:

“Creemos que las ideas de la gente del Taller, en sí, son bastante buenas, a nivel sólo de ideas, porque falta el estudio previo de lo que se quiere realizar”, “Demostrar problemas políticos y socio económicos que aquejan a nuestro país, tratando de buscar soluciones con la participación del pueblo, estableciendo mediante el teatro, una lucha contra el imperialismo yanqui, haciendo que cada actor tome su rol dentro de esta lucha”, “Es necesario superar la confusión entre ideología y técnica...”⁹⁴

Los grupos de teatro, en sus contactos con la gente de los barrios, no solo hicieron descubrimientos sobre la vida que llevaban, también descubrieron con sorpresa, que existían grupos de teatro juvenil que no conocían.

“Por otra parte, debemos indicar que a través de las representaciones teatrales realizadas, hemos podido observar que existen grupos teatrales en los barrios que al

parecer no participan del Taller de Cochabamba...”⁹⁵

¿Más grupos de teatro? ¿Desconocidos? ¿Qué estaba ocurriendo? ¿El teatro creciendo como la hierba del campo? ¿Por qué surgieron tantos grupos de teatro? Estas son algunas preguntas que todavía esperan respuestas.

Teatro en las calles

Entre los muchos acontecimientos experimentados por los grupos en Cochabamba, llamó la atención, por su originalidad, la experiencia que se realizó en Punata. Una población ubicada a media hora de Cochabamba.

El hecho es que los más de doscientos representantes decidieron presentar sus obras en el teatro de esa pequeña ciudad, pero como eran muchos grupos, se decidió que solo dos presentarían sus obras, el resto apoyaría en lo que fuera necesario. Al llegar al lugar, surgió la necesidad de publicidad, pero no había dinero para contratar un espacio en la radio del pueblo, tampoco se contaba con afiches.

Entonces al grupo “Teatro Nuestro Tiempo” (TNT), dirigido por Jorge de la Rocha, se le ocurrió utilizar el método tradicional de las marchas de protesta social, tomando en cuenta que doscientos veinte delegados podían hacer una marcha de publicidad. Así fue que las calles de Punata, vieron un grupo de marchistas gritando consignas extrañas para el pueblo:

Dirigente.- ¡¿Qué queremos?...!

Marchistas.- ¡Ir al teatro!!

Dirigente.- ¡¿Cuándo?!

Marchistas.- ¡Ahora!

Dirigente.- ¡¿Dónde?!

Marchistas.- En el teatro de Punata

Dirigente.- ¡¿A qué hora?!

Marchistas.- ¡A las seis de la tarde!

94 Documento, sin autor.

95 Id.

Dirigente.- ¿Qué obras se presentarán? (...)

Resultado de la marcha; el teatro con lleno total y gente en la puerta sin poder entrar. El dirigente, fue Jorge de la Rocha, hoy un profesor y catedrático de mucho respeto como docente y en la dirigencia sindical del magisterio. Era 1979.

“No vamos a vendernos por un plato de lentejas”

Al llegar la noche, nadie había comido nada y el hambre empezó a sentirse con fuerza, entonces surgió la protesta. ¡El hambre no espera! Algunas personas acusaron a los organizadores de incapacidad, otros cuestionaban la falta de solidaridad de algunas personas que iban a comer por su cuenta. Entonces la discusión fue cambiando de tema, hasta que surgió un planteamiento explosivo: que lo ideológico, estaba orientado hacia la izquierda y el socialismo, pero que no se toma en cuenta que la gente también necesita comer, que finalmente solo se está usando a los grupos de teatro para intereses políticos.

El debate, se calentó al rojo vivo. ¡Con ideología no se puede comer! Decían algunos delegados, hasta que uno de los participantes dijo una frase que terminó la discusión.

“Nosotros hemos venido por un compromiso con el pueblo, y no nos vamos a vender por un plato de lentejas.”

El asunto terminó con el retiro, en protesta, de la delegación de Oruro. Buena la frase, pero dura la experiencia.

Teatro de masas y un herido de película

El asunto es que el Encuentro siguió su curso, esta vez con un nuevo desafío: montar una obra de teatro de creación colectiva, con doscientos veinte actores y actrices, de todos los grupos. Posiblemente esa fue la única experiencia de este tipo en Bolivia, en seguir en el teatro el enfoque del famoso ruso soviético Eisenstein con su cine de masas. “Sin querer queriendo”

como decía Chespirito el famoso cómico mexicano.

Serguéi Eisenstein fue un director de cine soviético. Su técnica de montaje consistía en utilizar actores y actrices que no habían sido preparados para actuar, no trabajaba cuestiones individualistas, enfatizaba la lucha de clases donde las masas eran las protagonistas.

En la experiencia realizada durante el Encuentro de Cochabamba, el proceso de creación colectiva se realizaba con una metodología de asamblea. Las personas que pedían la palabra, planteaban el tema, las escenas, los objetivos de la obra y cuestiones de técnica teatral. Todas las propuestas, le daban al proceso creativo un enfoque proactivo y permitían a los coordinadores - no se les decía “directores-, componer las escenas integrando cada propuesta en un solo esquema dramático.

Al final, se produjo una obra teatral que mostraba un enfrentamiento entre fuerzas policiales y campesinas, parecidas a las que existían antes de la Reforma Agraria de 1953. La presentación de la obra, en el mismo centro Don Bosco, estuvo acompañada por cineastas que, con sus cámaras, se subieron a unas escaleras preparadas para realizar tomas desde la altura. Entre las personas responsables de la película estaba una amiga de nombre Uthe. ¿Dónde estará? ¿Qué será de esta película? Si tienes algún dato, comparte.

En el momento de la presentación, la actuación se mezcló con la emoción, y se produjeron golpes, lanzamiento de “kulas”, es decir pedazos secos de tierra. Escenográficamente parecía un combate de verdad, y fue en ese momento que uno de los contendientes, cayó sobre uno de los actores sacándole el brazo de su lugar a Franz Pando, hoy un actor profesional. Fue una luxación con gritos de dolor y gritos de susto por parte de su pareja.

En ese momento apareció la camilla que el Teatro Estudio, utilizaba en una de sus obras, colocaron al herido en la misma y lo

llevaron como en las películas de guerra. Todo este acontecimiento fue seguido por las cámaras de los cineastas. Todo un espectáculo. Era enero de 1979.

¿¡Qué queremos!?

¡Congreso!... ¿Cuándo?...

¡Ahora!

Preguntas calientes y muy calientes

La papa estaba caliente; los debates, las obras producidas por dramaturgos jóvenes de tendencia radical colectivista, las críticas y los debates sobre el arte popular, las técnicas, los métodos, la metodología y la validez de la creación colectiva, el sentido y compromiso de las artes, los medios de comunicación como boletines, programas de radio, afiches, ferias culturales, el desafío de la formación o la educación para un nuevo arte, el dinero... eran algunos dinamitazos ideológicos que agitaban el ambiente del naciente Taller de Cultura Popular. ¿La solución? ¡Congreso! ¿Dónde? ¡En Oruro! Una ciudad minera de tradición.

Entre el 9 y el 11 de marzo de 1979, se realizaron las sesiones del Congreso del Taller de Cultura Popular, acompañados por la prensa y algunas radios de Oruro, también por el programa de radio “Marginal” del mismo TCP, que se emitía en las Radios San Gabriel y Continental.

Apenas comenzaron las sesiones del Congreso, las chispas saltaron por todos lados. Algunas encendieron fuegos grandes, otras se apagaron sin pena ni gloria. Todas las chispas tenían la forma de preguntas, preguntas calientes y muy calientes.

Pregunta número uno: ¿Dónde están los que son y quiénes son los que están?

En el momento en que la Comisión de Poderes dio su informe sobre los delegados oficiales al Congreso, surgió la sorpresa; el TCP de La Paz, con la mayor cantidad de grupos y actividades, ¡no existía!

“A continuación le correspondió informar al TCP La Paz, que sorprendentemente expresaron que como tal no existía, porque nunca existió la preocupación por formar tal filial”⁹⁶

La escena se puso de colores verde, azul y rojo... Entonces el Presídium del Congreso, confundido, hizo “un llamado” angustioso para que los representantes de La Paz pasen sus informes.

Pero como no había “Filial La Paz”, organizada formalmente, con su propio congreso y con papeles, los delegados paceños, según dicen algunos documentos, “dieron un informe verbal, desorganizado y no coordinado, indicando que todos los informes de los distintos talleres son el informe global como TCP filial”⁹⁷.

¿Cómo? ¿Las tareas de alcance nacional, debían considerarse como “de la filial”? Entonces ¿quiénes fundaron el TCP nacional?, ¿una filial?

Sobre el picante, se aumentó más picante. Algunos delegados dijeron que “el trabajo anterior puede llamarse por sus características como TCP Nacional y no Filial, porque el desarrollo de las tareas fue en ese sentido”. ¿Cómo? ¿Entonces no había filial, solo nacional?

Esta afirmación llevó al Congreso a una trancadera. Si los delegados de La Paz se retiraban, el tablero congresal se caía. Nadie sabía qué hacer.

El asunto se resolvió de una manera “sabía”, pues “la sesión fue suspendida con un cuarto intermedio” y “se resolvió formar una comisión de convivencia con los compañeros Hugo Ernst y José Bozo”. ¿“Convivencia”? Extraña salida.

¿Qué haces cuando no existe la filial que mueve toda la organización? Era alucinante ver el dilema existencial en el que entró el Congreso del Taller de Cultura Popular. Era una paradoja al estilo de la física cuántica.

96 Fragmentos del informe del Congreso.

97 Fragmentos del informe del Congreso.

- No estoy organizado oficialmente ¿luego NO existo?
- Estoy organizado oficialmente ¿luego SÍ existo?
- Si estoy organizado sin papeles ¿existo o no existo?

Por suerte para el Congreso, otras organizaciones, sí existían, en carne y hueso, aunque no en papeles. La Filial Tarija dijo que había organizado un Festival de Solidaridad con Nicaragua, que habían organizado un Centro de Cultura Popular, que publicaban la revista “Surco”. Luego, las filiales de Oruro, Sucre, Santa Cruz informaron sobre sus actividades, actividades teatrales, artísticas, ferias de cultura popular, publicaciones, reuniones con las organizaciones obreras.

Entonces “El Congreso dio un voto de aplauso y mostró su complacencia por el trabajo realizado en los demás departamentos” Parecía una catarsis frente a la ausencia de la Filial La Paz, que existía en carne y hueso, pero no en papeles. Parecía que Dios era un papel, existes si tienes papeles.

En el conjunto, parecía que los grupos y sus líderes estaban esquizofrénicos, por un lado tenían las actividades de sus grupos, pero por otro lado debían representar, con papeles, a organizaciones de nivel regional y departamental y en esos niveles desaparecían. ¿Quién era el que era?

Todos informaban de sus actividades particulares, como la formación interna de los grupos, pero cuando se trataba del nivel organizativo superior, por ejemplo, el de la Secretaría de Formación, entonces surgían informes que parecían escenas surrealistas.

“El Comité Ejecutivo informa que esa Secretaría no existe por no haber sido aprobada en el Ampliado de febrero del año pasado”⁹⁸

Pero eso no era todo, algunas personas pedían

que la Secretaría de Formación “forme cuadros guías de creación colectiva... talleres permanentes... todo esto en base a la lucha contra el imperialismo...”

¿Acaso, los grupos no desarrollaban procesos formativos internos? No señor, no existían, porque no estaban “aprobados” por el Ampliado. ¡Qué cosa más extraña!

Pregunta número dos: ¿A dónde vamos?

Otro gran asunto de debate era el horizonte que los grupos buscaban. Algunos pensaban que el horizonte era el socialismo, otros la cultura popular. Y para lograr esos horizontes, la estrategia de lucha cambiaba totalmente.

Quienes decían que el horizonte era el socialismo, después de una lucha ideológica dentro de la Comisión de Principios y Estatutos, llevaron su propuesta a la magna Asamblea, pero allí, surgieron varias preguntas... graves, muy graves...

Una pregunta era: ¿Los artistas deben luchar por el “socialismo”? o deben luchar ¿por una “sociedad más justa”? No te imaginas los duros debates que se dieron en el Congreso, hasta que:

“La Asamblea... concluyó dando sugerencias como: suprimir la palabra socialismo cambiando por: una sociedad más justa/ una sociedad sin clases/ igualdad de condiciones/ por una sociedad más justa con igualdad de distribución de la riqueza/ por la liberación de las clases oprimidas”⁹⁹

¿Qué? ¿Cuál era la diferencia? ¿Socialismo era diferente de sociedad más justa, o sociedad sin clases? Finalmente, la Asamblea aprobó la palabra “socialismo”. Fin de la discusión.

Pregunta número tres: ¿Quién lucha por quién?

Háblame de ti, de tus sueños, de la comida que comes cada día, del cuarto en el que

98 Fragmentos del informe del Congreso.

99 Fragmentos del informe del Congreso.

habitas, de la tierra que solo te sirve para caminar, de tus luchas por sobrevivir, de tus esfuerzos por cantar, pintar, actuar y mostrarle al mundo que tienes palabras, sentimientos y pensamientos; que eres un ser humano, como reclamaba “El hombre elefante”¹⁰⁰. Pero ¿qué es un ser humano? ¿Un “mono sapiens”? ¿Un ser divino?

Si luchas por ese “ser humano” que tú crees, independientemente de las teorías filosóficas que existían en las bibliotecas, entonces estas luchando por tu derecho a producir cultura, no importa del color, el tamaño y la forma que sea. No importa si es proletaria, campesina o – ¡diablos!-burguesa o pequeño burguesa. Es tu derecho a producir cultura. Es tu lucha por “ser alguien”.

Esta visión, se presentó en el Congreso del TCP, vestida de una pregunta, pesada como el plomo:

- ¿El TCP encarna la lucha de la cultura popular por expresarse?

La respuesta salió al escenario del Congreso, como una actriz que decía: “el TCP debe luchar porque el derecho que tiene el pueblo de expresarse por sí mismo, sea efectivo”. Si señoras y señores, ¡derecho a expresarse!, pero... ¿libremente?

En el otro lado del escenario congresal, caliente como las brasas de una parrilla, entró otra respuesta: la cultura popular “lucha permanentemente por denunciar y combatir el verdadero sentido de la penetración cultural del imperialismo y el sistema de valores del capitalismo”.

¿Cómo era este asunto? La lucha de este momento, por “ser alguien”, por actuar, contar, pintar y cantar, mostrando tus sueños, tus amores o desamores ¿Deben esperar para cuando el imperialismo haya sido derrotado? ¿Mañana? o - como se dice en las marchas- ¿“¡Ahora es cuando!”?

100 “...película estadounidense de 1980 basada en la historia real de Joseph Merrick (llamado John Merrick en la película), un hombre gravemente deformado que vivió en Londres durante el siglo XIX. La película fue dirigida por David Lynch y protagonizada por Jhon Hurt”. Wikipedia.

101 Fragmentos del informe del Congreso.

102 “Notas y contranotas”. Eugene Ionesco. 1965.

Al final, como dice la tradición sindical; “aprobado por cansancio”, se aceptó el cuarto principio, del TCP que juntaba las dos respuestas en una sola.

El TCP “lucha por la emergencia de un arte verdaderamente popular y revolucionario que esté en función de las necesidades y aspiraciones de las mayorías y que sea expresado por ellas mismas”¹⁰¹

Escondido en los libros quedó la tesis de Eugène Ionesco, que decía:

- “Sólo el teatro impopular tiene oportunidades de llegar a ser popular. Lo “popular” no es el pueblo”¹⁰²

Pregunta número cuatro: ¿Dónde está la organización?

Los teatreros que estuvieron haciendo teatro todos los días y los artistas que estuvieron produciendo sus obras permanentemente, de pronto se vieron en un escenario congresal que no podían reconocer y les era difícil adaptarse.

En algunos momentos, las sesiones del Congreso, parecían obras de teatro del absurdo. ¿Qué hubieras hecho, si la Comisión de Organización hiciera notar “que hasta el día sábado seguían llegando de la ciudad de La Paz” y que al final “existía hegemonía de votos de los congresistas paceños”? Y como si eso no fuera suficiente, los grupos de teatro bien organizados, también eran hegemonía, porque los otros no tenían papeles.

Claro, como la hegemonía de los paceños se hubiera expresado en las votaciones, alguien con habilidades de manipulación política sugirió que se dieran otras formas de votación, por ejemplo “el voto por talleres”, o también el “voto individual”. Contra esta propuesta otra persona observó que “no sería democrático el voto restrictivo”. Pese

a esta última argumentación, otro delegado propuso que “en el caso de los grupos solo tendrán derecho tres de los representantes”, ¿Y qué de los demás integrantes? ¿Serían invitados de piedra?

Luego se desató una tormenta de acusaciones y contra acusaciones, reclamos, ataques que poco a poco se dirigieron contra la Secretaría de Organización, indicando que “la falta de seriedad, indisciplina y el individualismo han sido parte de la Secretaría de Organización”.

Y para aumentar gasolina al fuego, algunos delegados dijeron que “se observan divergencias en el tipo de relaciones ideológicas que hacen caminar a los grupos de teatro por su cuenta”. ¿Quién dijo que los grupos de teatro no podían caminar “por su cuenta”? ¿No son el teatro y el arte, las más profundas expresiones de la libertad?

Parecía que los diablos de Oruro estaban lanzando azufre. En los fragmentos de las Actas que aún quedan, se siente el olor del ambiente que se respiraba en el Congreso:

“Nuevamente se hace crítica a los representantes que presentan sus informes verbalmente, contraviniendo las especificaciones de la Convocatoria. Por tanto, se concede el plazo hasta la finalización del Congreso para la entrega de los informes escritos, de lo contrario serán censurados por escrito”¹⁰³

Como todo tiene un final, después de la tormenta, la Comisión de Organización hizo una propuesta que terminó siendo aprobada en Asamblea: La creación de un Taller de Formación Sindical, una Comisión de Reglamentos, un Consejo Consultivo Nacional y un Comité Ejecutivo Nacional con sus respectivas Secretarías.

El Congreso terminó con la elección

103 Fragmentos del informe del Congreso.

104 “Una novela escrita por Robert Louis Stevenson (...) El libro es conocido por ser una representación vívida de un trastorno psiquiátrico que hace que una misma persona tenga dos o más identidades o personalidades con características opuestas entre sí”. Wikipedia.

del Comité Ejecutivo Nacional, con sus Secretarías. Benito Fernández como Secretario General, Gonzalo Ramírez en Relaciones, Guillermina Loma para Finanzas, Freddy Amusquivar en Formación y Alberto Juanes de Prensa y Propaganda.

El tema estaba claro, el TCP estaba formando una estructura nacional con filiales departamentales asociadas, dando inicio a nuevas tareas. Era el 11 de marzo de 1979.

Trabajador o artista, el extraño caso del doctor Jekyll

Una de las tareas del nuevo Taller de Cultura Popular, era la de aclarar su relación con la Central Obrera Boliviana. Según se sabe, los artistas de teatro, títeres, música, pintura, poesía o cuento, no son trabajadores asalariados. Y también se sabe, no pueden ser parte de una organización obrera, salvo que... se conviertan en Federación de Trabajadores de Arte y Cultura Popular. Parecía una esquizofrenia organizativa o el extraño caso del doctor Jekyll.¹⁰⁴

Si la Filial La Paz, no existía porque “no fue aprobada” en Ampliado, es decir, no fue bautizada; tampoco el TCP existía para la COB si no se bautizaba como Federación. Existes, pero te falta un nombre, por tanto no existes.

Siguiendo el camino marcado por la COB, el Taller de Cultura Popular, debía tener certificado de bautismo. Este certificado se llamaba “Estatutos”. Entonces salieron los legalistas que plantearon su elaboración con “asesoría jurídica”. Pero ahí surgió un nuevo inconveniente: algunos delegados analizaron la situación y dijeron que

- “el taller promociona la Federación, sin identificarse con ella. Por tanto, serían distintos los estatutos del taller y los de la Federación”.

Otras personas, lanzaron críticas a esa argumentación afirmando que:

- “existe un desconocimiento respecto a las relaciones con la COB, y por esta razón mal se puede hablar de Federación”.

¡Claro! Actores y actrices populares de los barrios, poetas, pintores, músicos, artistas de la calle, artistas bohemios, estudiantes, cineastas y ramas anexas, no eran trabajadores asalariados. Pero la COB los quería adentro. ¿Por qué? ¿En qué se estaba convirtiendo la organización matriz de los trabajadores? Esa es otra historia.

Al final, las discusiones quedaron solucionadas por la mismísima COB, aceptando al Taller de Cultura Popular como Federación de Trabajadores en Arte y Cultura Popular (FETACEP). Luego, en mayo de 1979, el TCP estuvo presente en el histórico Quinto Congreso de la Central Obrera Boliviana. ¿Artistas detrás del proletariado?

Dos indeseables

Las posiciones radicales de algunos delegados los llevaron a caminar por un sendero de purificaciones. En ese proceso, aparecieron dos organizaciones que fueron consideradas indeseables: el Instituto Internacional de Teatro (ITI) dependiente de la UNESCO de las Naciones Unidas, que había apoyado los primeros festivales de teatro. La segunda organización indeseable, era la Unión de Trabajadores de Arte y Cultura (UTAC).

¿Cuál era el pecado del Instituto Internacional de Teatro? Según sus estatutos, sus propósitos, entre otros, eran los de “la superación de los niveles artísticos, técnicos y de responsabilidad social con la comunidad”

Si se trataba de palabras, éstas no parecían muy pecadoras. Pero, en un documento publicado por el grupo “Teatro Nuestro Tiempo” rechazaba la afiliación del TCP al ITI y cuestionaba que esta organización de la

UNESCO, asociaba individuos y no grupos, por tanto “fomenta el individualismo”, “lo que desvirtúa nuestra posición de clase”. Era febrero de 1979.

Respecto de la estética, se planteaba que “correríamos el riesgo de convertir la superación artística en el propósito principal y no en el mensaje de las obras”. Luego de varias argumentaciones en este sentido, la discusión terminó con una frase lapidaria:

- “El arte no vale si no está comprometido con la liberación nacional”. Fin de la discusión.

¿Y cuál era el pecado de la UTAC? Según su Acta de Constitución, los artistas firmantes decían que

- “es una necesidad que los intelectuales, artistas y escritores que consideran su actividad no como un mero placer estético, sino como una labor que debe estar en función de los intereses del pueblo (...) siendo el pueblo el que crea la historia y la cultura (...)”

Este documento estaba firmado por personas conocidas. Algunas de ellas eran; los escritores René Bascopé, Jaime Nisttahuz, Humberto Quino, o personalidades como Guido Orías, Silvia Mercedes Ávila y otras de mucha fama en la intelectualidad boliviana.

A falta de documentos que demostrasen el pecado de la UTAC. Como Pilatos, podían decir:

- “No encuentro pecado”.

Si sabes algo de este asunto o tienes algo que decir sobre la dualidad colectivo - individuo, comparte.

Dinero en el teatro o la máscara del hereje

Si eres proletario, tienes un sueldo, aunque sea de hambre, y puedes poner tu cuota sindical. Pero si eres artista, tienes plata cuando alguien compra tu obra de arte. Si tienes suerte, consigues un “mecenas”¹⁰⁵

¹⁰⁵ “Mecenas” es una “persona o fundación rica y poderosa que protege a los artistas y adquiere o promueve sus obras”. Wikipedia.

que te regala dinero para seguir siendo artista. Mejor decir que te da una “donación” o una “subvención”.

Como artista, tienes dos posibilidades; o vendes tu obra o te compran como artista. Si vendes tu obra de arte, puedes ser independiente económicamente y producir lo que quieres, por tanto ya no eres obrero. Si te compran, debes trabajar para quien te compra y producir según el gusto del comprador, entonces eres obrero. Aunque, siempre puedes darte tus escapadas.

Si no te gustan estas afirmaciones, tienes una tercera posibilidad; romper el espejito que odiosamente te dice la verdad; obrero al servicio de... o productor independiente al servicio de...

Posiblemente, por este motivo, la Secretaría de Finanzas del TCP, “planteó la total independencia económica del TCP (en el futuro), puesto que hasta ahora nuestro nivel de gestión es muy bajo y hay un total abandono de la biblioteca”. Y aquí saltó la liebre: la cuestión económica en el arte.

Inmediatamente, salieron algunos cazadores que planteaban;

- “no se debe fomentar la beneficencia ni comercializar, sino pedir la justa retribución por el trabajo”.

Más cazadores decían que

- “se podría pedir auspicio a organizaciones populares como la COD, sindicatos, etc. Para subvencionar el periódico, guiada siempre por el principio de solidaridad con los grupos y no hacer una empresa rentable del TCP”.

¿”Justa retribución por el trabajo”? o ¿“auspicio? ¿Sin “rentabilidad”? El asunto escondía la máscara de hereje que tenían algunos artistas. Nadie quería hablar de formar empresas teatrales. Esa palabra era pecaminosa para tanta gente de izquierda.

Entonces se habló del apoyo que podría dar Terranova, una organización italiana que apoyaba a organizaciones sociales, con

voluntarios e infraestructura. La necesidad con cara de hereje estaba presente. La revolución necesita dinero. Pero esta es otra historia.

Pero la cosa, no acabó ahí. Algunos medios de comunicación empezaron a preguntar insistentemente, sobre el financiamiento del TCP. ¿Cómo se financian?, ¿De dónde sacan el dinero para sus actividades? ¿Cuánto dinero manejan? ¿Es cierto que tienen dinero del extranjero...? eran algunas preguntas que lanzaban periodistas de algunos medios de comunicación conocidos. El tema se estaba volviendo peligroso.

El asunto es que la organización italiana “Terra Nuova”, terminó apoyando al TCP, con voluntarios comprometidos ideológicamente, para apoyar los talleres de teatro y títeres, radio, periodismo popular, audiovisuales y educación popular. Pero la represión que se presentó al poco tiempo, con el golpe de Luis García Mesa, terminó con esa dinámica.

- “El arma de la crítica no puede soportar la crítica de las armas” decía Carlos Marx.

Los teatreros debieron decir que el arma del teatro no puede soportar la crítica de las armas. El teatro es un producto muy delicado, aunque poderoso. Fin de otra etapa.

La educación entra en escena

Formación, deformación o reformatorio

Cuando quieres cantar, necesitas aprender a cantar, manejar la voz, el tono o el ritmo. Si deseas pintar, debes aprender a pintar; manejar el pincel, los colores y así sucesivamente. Si quieres actuar en el teatro, debes aprender cómo hacerlo; dominar el cuerpo, la voz, los sentimientos... Obvio.

Entonces, para aprender vas a una academia y aprendes. También puedes ir a la escuela, aunque existen pocas. Allí aprendes de la

corchea y la semicorchea, de la blanca y la negra, si se trata de música. Aprendes de la acuarela o el lápiz de color, si se trata de pintura. Si se trata de teatro, aprendes a elevar la voz, mover las manos y el cuerpo con ritmo. Asunto concluido.

Pero si quieres hacer **teatro popular**, ¿dónde debes ir? ¿Quién te puede formar? ¿Qué debes aprender? ¿Qué academia es la más adecuada para que tu arte tenga “ideología”, como pedían en el congreso del TCP? ¿Las obras debían tener ideología? ¿“En base a la lucha contra el imperialismo”? Pero... ¿Y si la obra solo representaba el amor? Entonces... ¿No podías estar en esta organización que agrupaba tantos grupos de barrios, minas o el campo?

En este punto surgió un debate intenso en el congreso del TCP. Este debate se extendió a los grupos de base, creando líderes que algunas veces hacían de comisarios políticos. Pesado el asunto, para gente que amaba el teatro.

Algunas personas se confundían, pues sentían que algo no andaba bien. Al asunto era formarse en la ideología popular. Pero si lo hacían desde los sentimientos individuales, considerados como visiones individualistas, había que acusarlos de seguir la ideología “burguesa”.

Pero aun. Si trabajaban desde visiones trotskystas, maoístas o moscovitas, la lucha era más dura. Dependiendo de la persona que hacía de juez, si eras maoísta, había que re-educar a los trotskystas, si eras castrista había que juzgar a los moscovitas... y así sucesivamente... Pero como todos hacían teatro en los barrios, las minas y el campo, había que reformarlos... ¿O deformarlos?

Estas discusiones que no se hacían por escrito, eran parte de todas las interminables reuniones del TCP y de sus grupos. El trabajo de mesa que servía para análisis de las obras de teatro se convirtió en mesas de discusión política. Los “problemas ideológicos” se hicieron carne en algunos

grupos... si algunos de esos militantes hubieran estado en el poder, hubieras estado listo para la hoguera...

Problemas ideológicos en la “formación teatral”

Según las Actas del Primer Congreso Nacional del Taller de Cultura Popular, la formación de las personas y grupos de teatro debía estar a cargo de la Secretaría de Formación. ¿Qué? ¿Y la formación que tenían los grupos por su cuenta? ¿No existía?

¿Las largas horas de expresión corporal, los ejercicios de vocalización, dicción, investigación de personajes, estudios de la realidad, los largos debates, el desarrollo de las capacidades personales, las largas noches de creación de las obras? ¿No eran parte de su proceso formativo?

Pero eso no era todo, en el Congreso se dijo que esa Secretaría debía ser la responsable de los asuntos educativos. En ese momento surgió la pregunta ¿Quiénes debieran hacerse cargo de la formación? ¿Qué entender por formación? ¿Cómo debía ser esa “formación”? La respuesta llegó de manera... especial... muy especial.

“... deberá estar conformada por un equipo de gente dispuesta a formar guías para no crear dificultades, como por ejemplo el problema ideológico del grupo “La Puerta” y otros que son vinculados con la comunidad, que vayan profundizando los aspectos ideológicos”¹⁰⁶.

Estas palabras ocultaban las verdaderas intenciones de quienes las escribieron. El sapo ideológico estaba esperando su víctima.

¿Cuál es tu problema?

¿Cuál era el problema ideológico del grupo La Puerta? Oscar Suarez, antes de morir lanzaba su testimonio:

“He amado el teatro y el arte sin medida y he sido sincero en mi entrega, nunca a la espera de ser correspondido, y creo haber recibido más amor del que he ofrecido (...) mi dolor ya no es el dolor físico, es el dolor de no poder compartir más tiempo con los amigos (...) Este libro que en vuestras manos cuenta una historia de teatro, representa el afecto de quiénes somos “La Puerta”¹⁰⁷

Este testimonio de Oscar Suarez, antes de morir, muestra un profundo compromiso por el arte y el teatro.

Entonces ¿Cuál era el “problema ideológico” del grupo La Puerta? Tal como estaba escrito en las Actas del Congreso del Taller de Cultura Popular. El mismo grupo, años después lo explicó de manera sincera.

“Creo que nosotros éramos más avanzados, éramos gente que buscaba el cambio, en lo social incluso en a propuesta de la religión, éramos revolucionarios y eso nos llevó a conformar un grupo contestatario.... Creo que éramos anarquistas. Los voluntarios llegaron a conformar un espacio más comprometido: el Taller de Cultura Popular (TCP): allí, por ejemplo, se trataba la problemática social sustentándola en lo cultural”¹⁰⁸

Entonces ¿Cuál era el problema ideológico del grupo La Puerta? No se reconocían como integrantes del TCP, aunque participaban en sus actividades. Al fin y al cabo, no estaban frente a un partido político.

“La Puerta” no montó obras de carácter indigenista, o que trataran específicamente la cuestión étnica. Otros grupos del ambiente de teatro popular lo hicieron, pero

no lo lograron sino como discurso político y no como un discurso estético”¹⁰⁹

¿Ese era el problema del grupo “La Puerta”? No interpretaban a los obreros, indígenas, campesinos o pobres del país, tampoco hablaban del socialismo en sus obras. ¿Ese era un “problema ideológico”?

“El grupo de teatro “La Puerta” en cierta manera sentía y trataba de interpretar, a través del teatro, los cambios que vivía la juventud y las contradicciones a la que nosotros mismos nos enfrentábamos”¹¹⁰.

Los cambios que vivía la juventud de los años setenta, no han terminado, los cambios siguen en el presente. ¿Y mañana? El mañana es ahora.

¿Formación? ¿Educación?

“Una cosa lleva a la otra” dicen en las charlas populares. En este caso, la cuestión de la formación, llevaba al asunto de la educación. Y el asunto de la educación llevó a teatreros y teatreras hacia una tormenta de debates sin fin ¿Formación era igual a educación? ¿Educación es ideología? ¿Qué ideología? ¿La verdadera? Con esas discusiones podían hacer un tratado de concepciones educativas de la más variada naturaleza.

Y eso no era todo. Mientras en el Congreso del TCP se hablaba de formación “en base a la lucha contra el imperialismo”, los grupos de teatro tenían su propia visión de la educación. Estas visiones se expresaban en sus obras de teatro. ¿Quieres un ejemplo? Aquí lo tienes.

“La fábrica llamada escuela o del profesor Baraunda”

Actor 3. - *(Imita a un profesor viejo. Rengo y aburrido entra a escena llevando de la mano a Turismundo)*

107 Texto escrito por Oscar Suarez Rocabado, integrante del grupo “La Puerta” antes de su fallecimiento.

108 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

109 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

110 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

Queridos niños, es este su primer día de clases, yo en nombre de la dirección del establecimiento bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla y bla. Bien ahora atentos, vamos a aprender las vocales, repitan... aaaaaa.

Actor 2.- *(Repetiendo en forma de sonidos guturales cada vocal que el maestro enseña. Este para corregir hace como que le da en cucharadas las vocales, hasta que Turismundo repite las vocales correctamente. Cuando Turismundo lo hace bien el profesor le da un diploma y lo envía a la secundaria)*¹¹¹

El grupo “La Puerta” en su obra “Hazte el loco y serás feliz”, lanzaba su primera piedra contra la educación, cuestionando el método de **repetir** para aprender. Pero no era la primera piedra. En seguida lanzaba otra, dirigida a las finalidades de la educación.

Actor 3.- (Jugando con una imaginaria cometa, o sea con un volador. Actor 1, llama a Turismundo. Al no recibir contestación entra a escena)

Actor 1.- (Con acento gringo) Trismundow, hijitow, deja de jugar con ese cometaw, tienes que ir a la escuela, tienes que ser un profesional, tener una casa grande, un automóvil, dólares, tienes que viajar a los united status, y para eso ¡tienes que ir a la escuela! Ya deja de jugar con ese cometa (Hace como que revienta el hilo de la cometa)

Actor 3.- Y así rompió con mis ilusiones (Actor 1, le toma de la mano y salen)

No solo habían cuestionado las finalidades de la educación, estaban cuestionando el sentido de vida de la juventud de ese momento. 1978.

Educación entre comillas

Por su lado, en un mano a mano, el grupo “Terco”, presentó su obra de creación colectiva “Educación entre comillas” lanzando su piedra contra el sistema.

“Ingresan los niños, rebosantes de alegría, realizándose en toda su plenitud. El sistema les cae encima a través del profesor, que tendrá que planificar su vida futura en forma sistemática, hasta enajenarlos para una sociedad en serie”

“**Crítica...** a partir de la escolarización los seres humanos son programados mediante códigos que se llaman “sistemas educativos” (...)”¹¹²

Como siempre, saltó el debate; algunas personas decían que uno de los grupos presentó su propuesta de manera artística y alegre, pero el otro grupo presentó su propuesta de manera seria, sin arte, parecida a un panfleto.

Aunque los dos grupos cuestionaban al sistema educativo, el debate se centró en las formas de lo artístico y su impacto en el público. ¿Quién tenía más efecto?

Si teatro quieres hacer, des-educarte debes poder

Para hacer teatro, debes des-educarte y reconstruirte. Eso lo saben actores, actrices, autores, equipos técnicos y directores o coordinadores. Para hacer teatro, tienes que ejecutar un proceso des-educativo complejo, dinámico, con desafíos constantes, errores que debes superar constantemente y “asignaturas” dinámicas que te exigen al máximo.

Si te han enseñado a ocultar las emociones, en el teatro debes expresarlas abiertamente. Si te han enseñado a ser racional y lógico, ahora debes aprender a bucear en la irracionalidad o el absurdo, jugando a decir

¹¹¹ “Hazte el loco y serás feliz”. Creación colectiva del grupo “La Puerta”

¹¹² “Educación entre comillas”. Guion elaborado por el grupo “Terco”.

mentiras o dejar que un reloj entre en los parajes del surrealismo. Si te han enseñado a comportarte seriamente, ahora debes atreverte con la comedia, la sátira y la farsa. Debes ser capaz de hacer el “concurso de los monstruos”¹¹³ o convertirte en árbol, ángel o diablo, para comprender que existen otros mundos distintos a los del ser humano.

Si tienes el coraje de superar todos estos desafíos, la obra y sus personajes quedarán en la mente y los sentimientos del público, convirtiéndola en cultura.

- “Se me chispiteo...”
- “Chusma, chusma, chusma...”¹¹⁴

Ya sabes, son frases que se han convertido en parte de la cultura latinoamericana. Pero no es el único caso, este fenómeno ocurre permanentemente con el teatro y el arte en general. Es el caso del personaje de la “chola” que el teatro popular “oficial” reivindicó con mucha fuerza durante muchos años, a tal grado que se consideró todo un triunfo de la sociedad boliviana, que una mujer de pollera, llegara al parlamento.

Des - educando al cuerpo

Cuando empiezas en el teatro, el primer desafío que debes superar es tu **cuerpo**; rostro, manos, piernas, cadera, pecho, pulmones, cuerdas vocales, músculos, movimientos. Al principio, tu cuerpo no responde, se niega a obedecer las órdenes que le dan tu cerebro o tus sentimientos.

Director.- Te acercas a María, le miras a los ojos y le dices “te quiero”

Actor.- (Se mueve torpemente) ¡Te quiero...! (mira a un lado del escenario, como tratando de escapar)

Director.- ¡No...!! Parece que quieres tomar té. Además pareces un monolito. Repite la escena con más emoción.

Actor.- (con voz suave) Te amo.

Director.- ¡No...!! Ahora has perdido la voz...

Luego, después de muchos ensayos en una sala o en la calle, finalmente logras decir “te quiero”, con voz fuerte, dicción y vocalización adecuada, pero... ¡oh no...! no tiene **sentimientos**, tu voz suena hueca y mecánica, tu cuerpo no muestra emoción, parece de piedra. Otra vez tienes que aprender a expresar el amor sin la hipocresía de algunos políticos.

Des- educando sentimientos

Entonces, en ese momento debes enfrentar otro desafío. **Sentir verdaderamente.** ¿Quién puede creer que amas a María, si tus palabras no tienen sentimientos? Aprender a expresar con sinceridad las emociones exige que te encuentres contigo. Aprender la sinceridad con uno mismo.

Y ahí te encuentras con otro desafío, superar tu baja **autoestima**. La misma que te impide expresarte con sinceridad ¿Cómo puedes expresar sinceridad si crees que tienes menos valor que otras personas, ya sea por razones físicas - cuando te crees tan feo como el Esopo de Figueiredo-, o cuando estás tan pobre como la misma pobreza, o cuando crees que tu cultura no vale ni siquiera para la persona que miras en el espejo?

Des- educando la manera de comprender la realidad

Cuando te encuentras con esos desafíos, en el momento de hacer teatro, se presenta otro: tu propia **conciencia** y su capacidad de **comprender la realidad**, esa realidad de la cual eres parte y de la que no te puedes escapar.

Pero comprender la realidad no era tarea fácil. De dónde nace, cómo se mueve, hacia dónde se dirige, son los asuntos que los jóvenes teatreros intentaban resolver, en discusiones sin fin, con lecturas de todos los tipos posibles. Alguien decía que eres la

113 Técnica teatral de desinhibición

114 Palabras difundidas por Jorge Gómez Bolaños. Actor y director mexicano, en la serie “El Chavo del 8”

sombra de la realidad. Entonces ¿Cómo es que tu sombra puede dominar la realidad? ¿Cómo la mente, no material, puede cambiar la materia?

El asunto era tan complejo que podías ver jóvenes teatreros y teatreras, buscando qué obras hacer o producir, qué mensajes dar, cómo hacerlo, dialogando durante muchísimas horas, sin descanso y muchas veces sin comer. ¿Quién les dio tantas energías para tanto teatro hacer?

- “¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!” como decía César Vallejo.

Así fue que los grupos, con sus actrices y sus actores, finalmente, se convertían en lo que eran, gracias al teatro, mostrando sus ideas y sentimientos, frente a públicos que ellos consideraban suyos.

Por eso mismo, los procesos educativos que desarrollaban eran complejos, apasionantes y de constantes superaciones. Sin teorías pedagógicas construían la suya; la pedagogía de la investigación en la vida, desde la vida y para la vida.

“Llegamos a esta etapa donde estamos, encarando una nueva perspectiva. La investigación. En principio las obras de creación colectiva se han hecho solamente en base a experiencias de vivencia diaria, ahora pretendemos profundizar este trabajo mediante la investigación, para una elaboración más precisa de las obras”, [pero] “se hacen un montón de problemas, tantos que empiezan a analizar las cosas que no tienen nada que ver con la obra”¹¹⁵.

Solo faltaban personas que recopilasen los procesos y productos de esas experiencias. Pero, como siempre si no están escritas no existen.

Re – evolucionando el aprendizaje

Y así fue que los desafíos, en las acciones teatrales, se convertían en un proceso de transformación constante, en constantes “**re-evoluciones**”¹¹⁶ internas, re-aprendiendo siempre, a veces de maneras dolorosas, especialmente en la praxis valiente, muy valiente, de reconocer su propia realidad, sin maquillaje, de frente, como el Esopo de Figueiredo.

Esopo.- ¡Soy feo! ¿Me oyes? Feo, lo que se dice feo... feo hasta llora... soy hijo de la hidra, de la quimera...¹¹⁷

Estos aprendizajes, se producían dentro del grupo, dentro de la psique y la carne de cada persona participante en la producción teatral. Aprendizajes de los que nadie que estuviera fuera del grupo podía imaginar. ¿Crees que es necesario rescatar del implacable avance del tiempo y el olvido, los acontecimientos educativos que realizaban aquellos teatreros, para que el tiempo no se los coma?

Algunos grupos, con sus obras querían trascender al tiempo. Trascender hasta donde el dolor y la imaginación pueden alcanzar.

Actor 3.- Has vencido a la muerte, eres más poderoso que Dios, desafíale a medir fuerzas contigo (insiste y redundando en este parlamento)

Actor 1.- [Joven drogado dirigiéndose a Dios] Oye fantoche de allí arriba, te desafío a pelear, ven baja a luchar conmigo, o es que me tienes miedo porque he vencido a la muerte, y soy más poderoso que tú y el diablo juntos.¹¹⁸

Si te atreves, puedes pronunciar este texto teatral, acompañado del sonido de “Carmina

115 Entrevista al grupo “Causa”. Revista Marginal N° 3. Enero de 1980.

116 Concepto extraído del ensayo “Modelos Vivenciales en la Investigación – Acción – Participativa”.

Freddy Amusquivar

117 La zorra y las uvas. Guillermo Figueiredo

118 “Hazte el loco y serás feliz” grupo La Puerta.

Burana” de Carl Orff, así aprenderás algo que nunca encontrarás en las aulas: el maligno en acción...

Talleres – Escuela en el Taller de Cultura Popular

Cuadernos TCP y Teatro Popular

En aquel periodo de agitación teatral surgió un grupo que se dedicaba a producir materiales educativos para la capacitación de los grupos de teatro.

Se trataba de unos cuadernos mimeografiados, con el nombre de “Cuadernos TCP”. En estos cuadernos se publicaban documentos sobre metodologías teatrales, métodos, técnicas, obras de teatro, análisis sobre poética teatral. El centro de estas publicaciones era el teatro, especialmente el popular, aunque también se publicaban algunos textos sobre organización o metodología de historia oral.

Para la historia oral, se publicó la experiencia de Moema Viezzer, en la construcción del libro “Si me permiten hablar” basado en el testimonio de Domitila Chungara, dirigente minera de aquellos años. Para el teatro se publicaron experiencias teatrales populares de América Latina. De Colombia, Panamá, Brasil, principalmente.

Para el teatro, estaban los escritos de Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Raúl Leiss, Santiago García, Augusto Boal y el Teatro Taller de Colombia. Las temáticas eran sobre la improvisación, el método de creación colectiva, la preparación de un actor, las características del teatro popular, un “actor de nuevo tipo para un teatro nuevo” o la “poética del oprimido”.

¿Y nuestra metodología?

¿Y los aportes metodológicos de los grupos de teatro popular en Bolivia, de esos años?, ¿dónde estaban? ¿Quiénes eran sus mentores? ¿Sus educadores? Silencio. Solo silencio.

Los jóvenes, chicos y chicas de los grupos teatrales no se consideraban oprimidos, seres pasivos que esperaban la luz de un líder, ¡NO!, esas personas se consideraban y verdaderamente eran sujetos activos que, ante la falta de escritores de teatro, creaban sus propias obras, a veces desastrosas, otras buenas, algunas muy buenas, tanto que algunos de esos productos, se convirtieron en clásicos de aquellos años.

- “He visto la obra ocho veces y siempre me da ganas de volverla a ver”¹¹⁹ decía un espectador de aquellos años.

En un boletín del año 1977, se puede ver un artículo de Carlos José Reyes sobre la improvisación, en la práctica teatral, elaborado para responder a “la necesidad de desarrollar una dramaturgia nacional” en Colombia. ¿Y en Bolivia? Aparentemente no se producía metodología. Claro que ‘si. El feo asunto, es que no estaba escrita. No había papeles que mostraran al mundo su existencia. Sin embargo... a pesar de todo, algunas veces se encuentran pequeños pedazos...

- “Otro aspecto fundamental sobre el cual nos estamos encaminando, es la improvisación a nivel técnico. Tratamos de improvisar dentro de la misma obra. Este es un factor que muy importante, ya que ayuda también mucho en la formación del actor...”¹²⁰

Cuando se encuentra algún papel, las manos se iluminan y brillan, como si esos pequeños tesoros fueran los pedazos de las vidas que se entregaron para hacer realidad sus sueños... vidas que pueden perderse en las penumbras de la historia...

¡Zas! ¿Cómo pueden esas personas levantarse nuevamente? ¿Romper las cadenas que impiden realizar sus sueños? ¿Cómo pueden seguir construyendo sus sueños? ¿Será la crítica el camino que deben seguir? Como decía don Carlos.

119 Comentario de un espectador.

120 Fragmento extraído de la revista “Marginal 3”. Publicación del Taller de Cultura Popular. Enero 1980.

- La crítica ha desojado las flores imaginarias de la cadena, no para que el hombre arrastre la cadena que no consuela más [...] sino para que arroje de sí esa esclavitud y recoja la flor viviente”

¿Levantarse? ¿No será mejor hacer lo que dice Vasili Vasiliévich en “El canto del cisne”?

Vasili.- Así son las cosas Nikita, quieras o no es la hora de ensayar tu papel de muerto... la Parca no está muy lejos...¹²¹

Quién sabe. Algunos jóvenes del Taller de Cultura Popular ya se fueron con la Parca... hoy se les reclama por no haber escrito sus experiencias. Por habernos dejado con las manos vacías.

Un Taller de Radio sin “megalómanos”

¿Quién bautizaría el taller de radio, como “radio y educación popular”? Misterio. Quién sabe. El hecho es que el Taller de radio, por acción de jóvenes teatreros y la bendición del Taller de Cultura Popular nació oficialmente los primeros días de enero del año ochenta. Su certificado de nacimiento decía:

- “A horas doce y quince, el día cinco de enero de 1980 se constituyó el Taller Popular de Radio...”

Sin embargo, este Taller ya había dado sus primeros pasos, emitiendo sus programas por las radios “San Gabriel” y “Continental”. La primera emisora era “la voz del pueblo aymara” y la segunda; la “Voz oficial de los trabajadores fabriles”. ¿Indígenas y obreros?

El nombre del programa era - ¡cómo no! -: “Marginal”, “voz oficial del Taller de Cultura Popular”. Este equipo de radio tenía su origen en los grupos de teatro. El teatro se estaba volviendo la madre de radialistas y periodistas populares. Uno de los integrantes de ese equipo, era Eduardo

Godoy, hoy un conocido presentador de noticias en la televisión, el otro era Willy Pérez, director del Taller de Arte Escénico de la Universidad Mayor de San Andrés, que aun sigue empujando el carro del teatro, como en la fábula de los cinco caminantes, construyendo su propia fábula.

En esos años se decía que la radio estaba destinada a “promover la actividad cultural, artística y social de los sectores populares, orientar y promover un debate popular sobre los problemas más urgentes del país y la humanidad”. Eso dicen sus documentos. Nada nuevo.

Pero, más abajo – con una fuerte filosofía colectivista-, se decía que “está prohibido el personalismo que exalte al individuo”. ¿Está “prohibido” el individualismo? ¿El individualismo se puede “prohibir”? ¿Por qué esta afirmación? El documento lo dice:

“En el entendido que la historia la hacen los pueblos y no las personalidades, y menos los megalómanos que constantemente aparecen en nuestro país”¹²².

¿Megalómanos que constantemente “aparecen” en nuestro país? ¿Entonces qué pasa con las individualidades? Otra vez el texto, como si ya conociera estas preguntas, respondía:

“Esto no significa que en el trabajo de radio no se tomen en cuenta las opiniones y las ideas individuales; al contrario, el límite al personalismo es la plenitud de la creatividad individual. También en la negación del colectivismo metafísico”.

Te cuento, que la hoja está rota. No se sabe que estaba escrito más abajo. ¡Oh... no...!

Eso no es todo, los libretos quedaron escondidos en alguna catacumba de la radio San Gabriel, luego del golpe de Estado de 1979 y la intervención de 1980.

121 Texto extraído de “El canto del cisne”, Anton Chejov.

122 Fragmentos del Taller de Radio.

Escuelas libres de Teatro Popular

Es difícil encontrar testimonios de la metodología utilizada en esos años de teatro popular en Bolivia. Sin embargo, algunos grupos dejaron algo para saborear aquellos momentos. Libres de horarios rígidos, verdades eternas o certificados de graduación.

“El núcleo del equipo estaba dispuesto a trabajar todos los días, podíamos vernos generalmente entre las nueve de la mañana y concluir nuestra jornada alrededor de las diez de la noche (...) para realizar ejercicios de expresión corporal, vocalización, dicción, movimiento escénico (...) discusión sobre temas que abarcaban desde la teoría teatral, hasta aspectos de contexto político (...) también se leía poesía o cuento, se realizaban sesiones de creación de alguna obra” (...) la escenografía fue desechada”¹²³

En estos procesos formativos y de construcción colectiva, participaron educadores, educadoras que contribuyeron con su formación teatral, individual y colectiva, que inter- actuaban con el grupo, pero no mandaban. Era un proceso de recibir y dar activo, teórico y práctico.

“Importante fue también el hecho de haber sido alumnos de de la Escuela de Ballet Oficial de Bolivia. Melba Zárate, Eduardo Mazuelos Vargas, Nelson Silvestri y Jannette Inchauste fueron nuestros maestros. Ellos nos abrieron el conocimiento de la expresión corporal, así ese recurso lo apropiamos todos como grupo y no dudamos en aplicarlo para alcanzar la forma estética que buscábamos para manifestar nuestra propuesta teatral”.¹²⁴

También, los de “La Puerta” recuerdan el apoyo que recibieron de Benito Fernández, Francisco Zaratti, Pedro Chico y otros voluntarios del Centro Juvenil Don Bosco, así como de Arturo Archondo. El proceso formativo del teatro, era como la miel, dulce y pegajosa, lejos de los teatros tradicionales, en un satélite urbano.

“Ciudad Satélite era un barrio alejadísimo, marginal de la ciudad de La Paz, era un lugar donde la iglesia católica desarrollaba un trabajo asistencialista. Y, en ese contexto el trabajo de los salesianos tenía un contenido ideológico de redención de los pobres, que éramos nosotros...”¹²⁵

Por su parte, también en la Ciudad Satélite de El Alto, el grupo “Causa” explicaba que “estaba relacionado muy íntimamente con el diario vivir de la gente; por tanto utilizamos la investigación de la realidad como método”. En lo estético decían que establecían:

- “un equilibrio entre la simbología y el sonido, que son los elementos que más utilizamos, no así la escenografía o la luz, porque a veces no hay enchufe...”.

“A veces no hay enchufe”. Sí. Muchas veces solo había gente trabajando, ocupada por sobrevivir. Entonces ¿Cómo eran esas escuelas libres?

Simple. Se adecuaban a la realidad de la gente. No era la gente que debía adecuarse al teatro o a sus artistas, con rostro de divo. Es más. El teatro era suyo, con rostro de amigo, amiga, hija o hijo, vecino o vecina. Sus problemas eran los de todos. Las soluciones teatrales también.

“Una de las características infaltables del Teatro Victoria fue que para cada función llevábamos un telón portátil con su estructura metálica, muy práctico para armar

123 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

124 Id.

125 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

y desmontar a los pocos minutos, tres o cuatro minutos. Y una caja de madera, parecido a un ataúd, que era el estuche del telón portátil que nos había regalado un curita de Cristo Rey en La Paz (Padre Daniel) que también lo sabíamos cargar entre dos del grupo. Por eso se llamaba el ataúd, era un telón muy práctico ya que nos servía para cámbianos atrás del telón y hacer cambios de escenografía, y por delante se colocaba el público. con este telón lo sabíamos armar en las calle o en las plazas, o en el campo y algunas veces nos sirvió como carpa para dormir ya que el telón era impermeable”¹²⁶

Como puedes notar, los aprendizajes y las soluciones a los problemas, eran parte del quehacer teatral de aquella gente de teatro. ¿En qué escuela pública puedes aprender a crear esas soluciones? Quién sabe.

¿Y el Teatro Popular?

¿Y el Teatro Popular? Para el grupo “Causa”, era difícil y complicada esa pregunta, pues, según sus integrantes, estaban en la “búsqueda” de un teatro popular, a diferencia de algunas personas que ya presumían de conocer qué era ese asunto. Pero además hacían análisis críticos y autocríticos tan fuertes, que levantaron un coro de protestas de quienes suponían que tenían claro en qué consistía el teatro popular. Esta actitud, llevó a una separación temporal del grupo del Taller de Cultura Popular.

Los hechos, que se avecinaban con los golpes de Estado, mostraron que un teatro crítico puede desatar demonios incontrolables. Cuando se preguntaba ¿Qué entienden por teatro popular? En el grupo “Causa” decían:

“Es difícil responder esa pregunta, porque precisamente nosotros estamos en la búsqueda de un teatro

popular. Aquí en el país ningún grupo hace teatro popular, creo que ni en América Latina”

“Lo popular no significa solamente extraer los valores culturales de un lugar sino relacionar estos valores con las condiciones económicas y sociales en las que se desenvuelve ese pueblo”¹²⁷

¿Y qué, de los otros grupos de teatro popular? Algunos teatreros de aquellos años, recuerdan que cada grupo desarrollaba su propia metodología. Algunos partían de la observación y la vivencia de la realidad existente en su barrio, su comunidad o su trabajo. Es decir, de SU realidad. Otros partían de sus propias emociones, sueños, angustias y esperanzas, las analizaban y luego construían sus obras.

“... total desesperación y angustia han formado mi compromiso con el arte y el teatro para poderme expresarme y decir lo que estaba pasando en la realidad”

A veces partían de los problemas cotidianos de sus familias o sus parejas o de libretos producidos en otros contextos. En fin, el punto de partida de su creación, podía ser cualquier asunto que la vida les presentaba. ¡Fácil!, la vida te presenta muchas semillas para el proceso creativo, solo debes mirarla, era el pensamiento que dominaba en el proceso creativo.

En la construcción de las obras, creaban guiones que no solo cuestionaban al sistema de dominación imperante, también cuestionaban a sus propios líderes, y las posiciones políticas del momento, como en la obra “Callar sabiendo”. Algunas de esas obras generaban rencores, especialmente de aquellas personas que creían que sus líderes no se tocaban, porque no eran “el enemigo principal”.

“La etapa final de esta dialéctica de fuerzas fue para muchos algo

126 Memorias del Teatro Victoria, relatadas por Justo Viscarra, líder del grupo.

127 Entrevista al grupo “Causa”. Revista “Marginal” N° 3. 1980

inesperado y provocó fuertes discusiones durante el debate. ¿La burguesía nacional y el militar son elementos recuperables en el proceso histórico? La obra parecía admitirlo, lo que para muchos era una prueba del carácter “reaccionario” nacionalista de la obra. Yo por mi parte, subrayo que la obra pretendió basar la unidad del bloque popular con el poder nacional...”¹²⁸

Para muchos teatreros, el teatro era un medio para ver la realidad desde otras perspectivas, aunque, para otras personas, podían resultar desagradables. Entonces, ¿cuál era la actitud que había que tomar? ¿Llevar la obra a la hoguera?

Taller Escuela de Cine y Fotografía

El Taller Escuela de Cine y Fotografía, con la sigla TECIFOTO, afiliado al Taller de Cultura Popular, desarrollaba su propia producción cultural. Entre sus integrantes estaban, como siempre, jóvenes de los grupos de teatro, aunque su práctica se alejó de los grupos teatrales, para concentrarse en temas sociales y políticos. Pero esa es otra historia.

En agosto de 1979, este Taller, produjo el audiovisual “Más allá de las aulas” para el Congreso pedagógico del magisterio, expresando la visión educativa del grupo. Este audiovisual se presentó ante los delegados del congreso del magisterio y se lo difundió en barrios marginales de La Paz y El Alto. En noviembre de 1979, participó en la realización de la película “Jóvenes” en colaboración con “Film Centrum” de Suecia.

También elaboró un afiche artístico con la imagen de Luis Espinal, sacada en los días de la huelga de hambre y en diciembre de 1979 produjo un audiovisual sobre el bloqueo de caminos durante el golpe de noviembre, en colaboración con la Confederación Sindical

de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB).

Taller de Periodismo Popular o la dialéctica del uno y el colectivo

El Taller de Periodismo, produjo tres números de la revista “Marginal”, como la voz oficial del Taller de Cultura Popular. Y, como era común en esos días, era de “creación colectiva”. En algunos casos, las posiciones individuales quedaban escondidas detrás de los artículos sobre asuntos colectivos.

Los teatreros y teatreras del TCP encontraban temas de teatro y cultura popular, análisis de la realidad latinoamericana, incluso africana, descripciones de la realidad de los barrios populares, temas fuertes como la tuberculosis, análisis sobre la alienación de la educación, denuncias, Derechos Humanos, poesía y cuento.

Entre los artículos publicados, encontraban autores como Luis Espinal (sobre comunicación), René Pope, Jorge Sanjinés, Hugo Ernest, Nicómedes Cejas, Octavio Mamani, Walter Ayllón Salamanca, y más personas. También artículos sin nombre.

Pero, de pronto algunos teatreros, encontraron artículos sobre el papel del arte en la construcción del socialismo, firmados por el “Instituto Boliviano de Capacitación Sindical” ¿Qué? ¿De dónde salió este Instituto? - ¿Quiénes son los autores? ¿Las autoras? Los reclamos se perdieron en el tiempo.

¿Y de poesía? Aquí tienes unos pedacitos:

“Y esa noche, cuando apareció Ángel (tenía lagañas el pendejo), todos lloraron sangre...”¹²⁹

“Año internacional de la mentira. Dónde te perdiste durante los banquetes, niño de la barriguita hinchada, de las piernitas tullidas, ojitos saltones y grandes...”¹³⁰

128 Boletín del Centro Juvenil Don Bosco. N° 16. El Alto. 1977. Sin autor.

129 Octavio Mamani.

130 Walter Ayllón Salamanca

“Los pies, descalzos y pequeños, se posaban alados sin ruidos, sobre las baldosas indolentes y eternas...”¹³¹

“Has vuelto a nacer en mi sangre, estío, contéplala ahora, que acaso mañana apenas mis huesos puedas recoger...”¹³²

Los textos dedicados al teatro popular, decían que este arte tenía una “función profética” y una “función creadora”. También decían que “un teatro que no sea medio de diálogo sobre nuestros problemas sociales, políticos y económicos es un teatro de mero consumo, y solo adormece la conciencia del público”. ¿Función del teatro? ¿Funcionalismo del teatro? ¿El teatro como medio? ¿Y qué de la esencia del arte teatral? Estas preguntas son parte de otro cuento. Un cuento muy interesante.

Este pequeño fragmento, encontrado en el primer número de la revista, te puede dar una pequeña muestra de las ideas que circulaban en aquellos años.

“Algunos han querido identificar simplemente el teatro popular con el teatro de protesta. Pero recordemos que el teatro del absurdo es también una forma de protesta, mientras el teatro popular dista mucho de asemejarse al teatro del absurdo. (...) en el teatro del absurdo hay una desesperación de fondo teñida de angustia, en el teatro popular el dolor es el signo grávido de la esperanza”¹³³

En fin, la revista “Marginal” se convirtió en una oportunidad de expresar ideas, propuestas, denuncias, también la oportunidad de expresar las ideas y sentimientos individuales.

Agitadores culturales en las calles

Agitadores de teatro

Agitadores políticos, se conocen, de sobra. Pero ¿agitadores teatrales? ¿En la historia de Bolivia? ¿Cuándo? Aparentemente solo aquellos años de turbulencia. ¿Cómo fue que tantos grupos entraron en fiebre teatral? Quien sabe...

“Así como hay misterios tremendos, que ni siquiera soñamos, así también hay vivencias inefables, que solo se dan una vez en la vida”¹³⁴

Los teatreros que actuaban el año 1979, jóvenes entusiastas, tenían mucha agitación, producían con pasión, sembraban nuevos grupos de teatro por donde caminaban, presentaban sus obras y las debatían con el público, analizaban temas y problemas ideológicos del teatro popular, la política del momento, los problemas de sus barrios, las comunidades campesinas o mineras o la educación en colegios y universidades. Algo los estaba apurando. Quién sabe. Tal vez el dolor y la esperanza.

Con tanta agitación, la tarea de registrar los acontecimientos se hacía muy difícil. Es más, a nadie le interesaba registrar la historia, solo había que actuar. Los papeles con obras teatrales, poesías, cuentos, guiones de títeres, volaban por todo lado, por casi todo el país.

Agitadores teatrales agitando el país

En Santa Cruz, realizaban encuentros de teatro popular en los barrios, su taller de periodismo popular publicaba los boletines “Senda” uno, dos, tres, cuatro..., integraban y promocionaban grupos de teatro en Villa Warnes, el barrio de La Santa cruz, Lazareto, Villa 4 de noviembre, La Cuchilla, Alto San Pedro, promocionaban la organización del

131 María Cristina Caiati

132 Julio Obrero

133 Artículo sin nombre, en la Revista “Marginal 1”. 1978.

134 “Los cuartos” Jaime Sáenz

sindicato de constructores, conseguían su propio local, todo al estilo cambia.

“Les comunicamos que en Santa Cruz se ha formado el Taller de Teatro Popular para la concientización y recuperación de nuestra cultura. Esperamos que participen en cualquiera de los nuestros grupos de teatro popular en los barrios Villa Warnes, Estación Argentina, o en la barrio La Santa Cruz...”¹³⁵

Sin embargo, si revisas los boletines de esos años, puedes observar que las noticias teatrales, poco a poco fueron retirándose de escena, para dar paso a la política. En cada número, los artículos trataban del intento golpista en Beni, la represión, movimientos estudiantiles, el avance de las masas, huelgas de hambre, Nicaragua, elecciones y una larga lista de temas políticos. Cuando la política hablaba, el teatro callaba. Era como la obra “Callar Sabiendo”. Sabiendo que había mucho teatro.

Mientras Santa Cruz estaba agitada, en **Potosí**, al mismo tiempo que producían obras de teatro, seguían su tradición, emitiendo programas de radio en Siglo XX. Y no estaban solos en esa labor, Sucre, Tarija, Oruro, Cochabamba y Santa Cruz, también tenían sus programas.

En Sucre, publicaban su Boletín informativo promoviendo actividades teatrales y culturales. En uno de esos boletines se ven convocatorias a concurso de poesía popular, festivales folklóricos y de teatro departamental; en los barrios y la provincia Ocurí, con participación de grupos de Camiri. ¿Qué tal? El teatro creciendo en todas partes, como la hierba.

“En lo que se refiere a la formación del Taller de Cultura Popular en Sucre, les voy a contar su linda historia. En el mes de diciembre del año pasado -1978 – un grupo de

jóvenes del barrio de Santa Ana, quería preparar una velada para los festejos de navidad... empezamos a trabajar con algunos numeritos cómicos... Posteriormente empezamos a montar una obra que llevaríamos a un Primer Encuentro de Teatro en la ciudad de Cochabamba...”¹³⁶

Desde el barrio La Cuchilla en Santa Cruz, pasando por Pampajasi y Milluni en La Paz, subiendo por Siglo XX y bajando hacia Tarija y Chuquisaca, podías haber visto muchos grupos de teatro y arte juvenil, y popular. Y la poesía, en muchos casos, con contenido social, acompañaba el quehacer teatral.

“ahora soy...

soy lo que soy.

¡Un delincuente!

¡Un maestro del arte del engaño! (...)

Me formé en un recinto tenebroso,

allí donde el hombre pierde la conciencia,

donde el honor pierde su valor,

donde pierde incluso la inocencia.¹³⁷

En **La Paz y El Alto**, se organizaban ferias itinerantes de cultura popular con obras de teatro, poesía, música, afiches y fotografías. Donde había un grupo de jóvenes había teatro; Ciudad Satélite, Villa Dolores, Alto Lima, zona 16 de julio, Villa 12 de octubre, Pampajasi, Vino Tinto, Achachicala, Tacagua, Garita de Lima, Villa Pabón... Son tantos los barrios, comunidades campesinas y minas, que no se puede nombrar a todos. Cada uno con su historia, sus pasiones y esperanzas, convertidas en acciones culturales.

135 Boletín “Senda”. Santa Cruz de la Sierra. 1977.

136 Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.

137 “Yo presidiario”. Edgar Quiñones Nuñez. Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.

Una de esas historias era la del grupo “Integración” compuesto por jóvenes campesinos. Este grupo, solito, por su cuenta y sin pedir permiso a nadie, realizaba giras por comunidades campesinas cercanas al lago Titicaca; Janck’o Amaya, Compi, Cocotoni, presentando su obra de creación colectiva; “Huellas del pueblo aymara”. El director – coordinador de este grupo era Eloy Quispe. ¿Dónde estás Eloy?

Milluni, centro minero en el departamento de La Paz, tenía un atractivo especial. Muchos grupos terminaban allí, realizaban presentaciones de teatro, promovían debates sobre cultura popular, como si se tratara de un gran centro cultural. ¿Las razones? Quién sabe.

Y **Siglo XX**, el centro minero más conocido del país, no solamente generaba noticias políticas, sindicales y de enfrentamientos armados. También producía poesía.

Por qué, señor
La mina desangra
Pulmones a escupitajos
Y masca entrañas
Sabor a silicosis...¹³⁸

Pero eso no era todo, las presentaciones de teatro estaban en la Universidad Mayor de San Andrés, la Escuela Industrial de la Nación, colegios secundarios, federaciones de Maestros Rurales y Maestros urbanos. En esos centros estaban los grupos “Manifiesto”, Teatro “Nuestro Tiempo”, Realidad, artistas como Tita Molina, el “Grupo Wara o poetas como Hugo Ernst, al que hoy puedes verlo caminar por las calles de La Paz, siempre pensativo...

“¿Quién puede llorar?
Apenas si puede sonreír,
Pero no llorar.
El destino nos hace
responsables,

la batalla transcurre en
nuestras manos

y la cultura depende de
nuestro trabajo.¹³⁹

Desde la universidad, se afiliaron al TCP, los grupos de teatro del Ateneo Cultural de la Facultad de Medicina, Voz de Bases de Arquitectura, formando talleres locales de música, periodismo, poesía, títeres, artesanía, promoviendo debates sobre cultura popular en los centros mineros de Milluni y Siglo XX. El grupo “Causa” realizó una investigación sobre la realidad campesina en Janck’o Amaya de la provincia Omasuyos... ya sabes..., muchos grupos más. Era como una adicción.

Los adolescentes se habían convertido en teatreros y se estaban multiplicando, de occidente a oriente, como abejas en torno a un panal... era el año 1979.

Encuentro en Santa Cruz de la Sierra

“¡Festival de teatro popular del 22 al 29 de enero!”... decía el Boletín “Senda” de la filial Santa Cruz. Las noticias anunciaban un gran Encuentro nacional de Teatro Popular, con la participación de grupos de muchas partes del país, incluidos los de Santa Cruz. Era el año 1980.

“¡Conjuntos de La Paz, Cochabamba, Oruro, Siglo XX, Tarija, Potosí, Sucre!...”¹⁴⁰.

¿Dónde? En el seminario San José. Otra vez la Iglesia Católica apoyando la actividad teatral.

Pero eso no era todo, los grupos de teatro se presentarían en locales populares de los barrios cruceños, en las calles. “Se presentarán obras de teatro en todos los barrios marginales las siete noches del encuentro”, explicaba el Boletín “Senda”. ¿En qué momento de la historia se produjo

138 Desde Siglo XX, por Virginia Campo. Revista Marginal 3. 1980.

139 Hugo Ernst. Revista Marginal. N° 2. Otoño 79. La Paz, 1979.

140 Boletín “Senda”. Santa Cruz de la Sierra.

un acontecimiento teatral con estas características? No se tienen noticias.

Un árbol de teatro y cultura popular

El Encuentro de Santa Cruz era como un árbol. Un árbol que tenía en sus raíces, la ideología de los grupos de teatro, en el tronco estaban los análisis que realizaban sobre la realidad de ese año; 1980. En las ramas del árbol estaban los objetivos y las acciones planificadas para los días en los que estarían juntos. En los frutos estaban las presentaciones en los barrios populares cruceños, en calles, plazas y centros populares. También estaba una creación colectiva “de masas”. ¡Todo un espectáculo cultural!

Un delegado alemán en el Encuentro

La ideología del Encuentro, estaba señalada por un delegado llegado desde el pasado de Alemania. Su nombre era Carlos Marx. Este delegado planteaba que “la conciencia de la necesidad” debía abrir el camino a una “nueva civilización”. Mágica la propuesta.

Entonces, algunos grupos de teatro, tomaron como suyas, las ideas de este delegado alemán y plantearon que la cultura, el arte y el teatro, debían ser los instrumentos para llegar a esa conciencia de la necesidad. ¿El arte y el teatro dejaban su identidad y se convertían en soldados?

“... esta es una época donde la transición a condiciones nuevas en la historia boliviana es evidente. Eso de que “el arma de la crítica no puede soportar la crítica de las armas” está dejando de ser una realidad para que la crítica llegue a ser “una fuerza material”¹⁴¹

Pero eso no era todo, muchos documentos se publicaron para el Encuentro. Uno de ellos era el “Proyecto de manifiesto” planteado por la filial Santa Cruz, lleno de esperanza. Entre los pedazos que quedan de este documento, puedes encontrar la

ideología que movía a los grupos de teatro en el año 1980.

“Hoy la humanidad convierte las pesadas cadenas de su modo de vida en flores magníficas por el peso maravilloso de la transición (...) nuestra conciencia y nuestra inteligencia deben estar orientadas entonces del nuevo mundo que se avecina”¹⁴²

Estos teatreros esperaban el nuevo mundo que se avecinaba. ¿Una esperanza Bíblica? ¿O una esperanza abrazada con el señor Marx? Quién sabe.

Lo cierto es que en este Encuentro estaban algunas personas, como Rafael Puente, conocido líder político salido de la iglesia católica. Para los teatreros y teatreras presentes en el Encuentro, “Rafo” -como le decían-, representaba una especie de fusión de cristianismo y marxismo. Pero eso es otra historia.

Cultura popular y “equilibrio del terror”

En el centro del Encuentro, donde el teatro era el corazón, estaban los análisis de la realidad del momento. Si tuvieras la oportunidad de leer los documentos que circulaban en ese evento, encontrarás muchos análisis sobre la realidad nacional e internacional. Los grupos estaban calientes.

Uno de los análisis que hacían teatreros y teatreras, decían que la humanidad estaba frente a un “equilibrio del terror”, provocado por el riesgo de una guerra mundial con el uso de armas atómicas. También explicaban que la cultura mundial y el teatro, estaban marcados por ese riesgo. Por eso las obras llevaban temas “apocalípticos”.

“El armamentismo y el “equilibrio del terror” apoyada en las fuerzas armadas nucleares se convierten en la obsesión central de los países industrializados. La cultura que nace de estas condiciones

141 Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.

142 Proyecto de manifiesto propuesto por el TCP filial Santa Cruz. 1980

y que se transmite a los países “subdesarrollados”, es apocalíptica, traduciendo en angustia, inhibición, desesperación...”¹⁴³

El mundo también era una preocupación, no solo los problemas internos de Bolivia. Las miradas tenían doble dirección, de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro. Era la dialéctica del ombligo – mundo.

La esperanza en acción

¿Qué podían hacer los grupos de teatro popular frente a esas circunstancias? ¿Llorar? ¿Reír? Nada de eso. Teatros y teatras, se plantearon la necesidad de “luchar por un arte popular”. Ahí estaban las ramas del Encuentro. No como acciones secundarias, sino como el desarrollo de un ser vivo, sin las cuales no habría frutos. Era la esperanza en acción.

Poreso, el Encuentro serviría de “intercambio de técnicas y experiencias”, “de modo que, mediante el proceso de análisis y crítica, se fortalecerían los diferentes grupos que se iban desarrollando en el arte popular”. El arte como un “vehículo para hacer frente a la alienación” ¿Hacer frente a la alienación? ¿“Sean ustedes mismos”? ¿Cómo decía Stanislavsky? ¿Los teatros y las lindas teatras de ese momento, eran ellos mismos? Quién sabe.

Frutos teatrales en las calles de Santa Cruz

Los frutos creados por los grupos teatros, se presentaron en calles, plazas, locales populares o de iglesia, en los barrios cruceños. Las noches de Santa Cruz, tenían estrellitas culturales.

El espectáculo en las calles era extraño. No se trataba de comparsas de carnaval, ni marchas de sindicatos u organizaciones sociales. En algunos casos, eran los personajes de “La fábula de los cinco caminantes”, presentada por el grupo “Realidad” dirigido por Willy Pérez. Esos personajes, vestidos con túnicas, mostraban

escenas y textos nunca vistos por la vecindad cruceña.

Cárnido.- “Basta de palabras, el silencio es más conveniente, sobre todo cuando nos conviene y ahora me conviene...”

Revóluto.- Nadie se mueva, aquí estoy yo para defender la justicia (...)

Cárnido.- ¿Rebeliones a mí...? ¿Con qué fuerzas...? Fuertes son los boxeadores y nunca en la historia han tumbado un gobierno...”¹⁴⁴

¡Basta de palabras que no me convienen! Un viejo esquema de poder. Del poder que subestima las pequeñas fuerzas de individuales.

Era el teatro en las calles pobladas de vecinos y vecinas que nunca habían visto esos espectáculos. Las noches calurosas de Santa Cruz, vieron cosas extrañas.

Hacia un teatro de masas

Creación colectiva “de masas”

Siguiendo otra vez a Eisenstein el ruso del cine de masas, los más de cien teatros y teatras, se lanzaron crear y montar una obra de teatro con más de doscientas personas. El tema de la obra, la vida de la gente de los barrios de Santa Cruz y el problema del transporte público.

Luego de una lluvia de ideas, se elaboró el guión de la obra, luego se pasó al montaje y los ensayos. Cada actor o actriz, colocaba su propia idea y se la insertaba en la obra, hasta que finalmente estuvo terminada. Se había iniciado una innovación con un intento de creación colectiva de masas. ¿Quieres saber más detalles? Imposible, no existen documentos que registren esta aventura teatral. Solo la frágil memoria.

El asunto es que la obra fue llevada a un

143 Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.

144 “La fábula de los cinco caminantes”. Iván García. 1967.

espacio abierto de una Villa de Santa Cruz, al lado de la sede de transportistas, de noche. ¡Qué cosas tiene la vida! La obra hablaba mal de los transportistas, pero ellos, sin saberlo, prestaron la energía eléctrica para presentar la obra producida colectivamente.

“Otra experiencia fue en una función organizada por el TCP era un Encuentro de teatro popular en la ciudad de Santa Cruz como en toda Bolivia estaba en crisis en ese entonces empezaron a subir los pasajes en el transporte y todo, la población en general estaba caliente con esas subidas de los pasajes, en esa ocasión realizamos una creación colectiva de teatro popular con la participación de todos los grupos de teatro en ese encuentro, referido al aumento de pasajes. Éramos muchos actores que también estaban algunos de nosotros dentro del público y cada uno de ellos tenía que decir - por ejemplo- no podemos permitir este aumento de pasajes compañeros, mezclándose con el público y otros decían basta de este abuso, no estamos de acuerdo. Cuando terminamos esta presentación se unió todo el público, y terminamos en una gran manifestación en contra del aumento de pasajes y desde la Villa “1ro de mayo” nos fuimos todos hacia el centro de la ciudad de Santa Cruz. Esta experiencia nos enseñó de cómo el teatro puede ser muy movilizador”¹⁴⁵

Era un teatro de masas, con las masas, que se convertía en acción de masas. ¡La realidad había superado la fantasía! Cuando se trata de teatro, el diablo no sabe con quien habla.

Tres ebrios; dos artistas y uno verdadero

A medida que transcurría la obra, mientras dos actores representaban a borrachos en discusión, de pronto se entró al escenario

un señor verdaderamente ebrio y se integró a los diálogos de la obra. Nadie sabe si era producto del realismo de la obra o la ilusión del señor ebrio.

Luego, después de los gritos y las maniobras de los actores que representaban la discusión, finalmente el señor regresó a su asiento y la representación volvió a la normalidad.

El público, masivo, nunca había visto una obra de teatro y participaba del espectáculo con risas, gritos y alegría.

Chispas y fuego en escena

En aquella noche, de calor oriental, de pronto el cielo se cubrió de nubes y se desató una lluvia torrencial, como si se hubiera soltado un grifo. El agua comenzó a caer con gotas grandes, tan grandes que actores, actrices y el público que no se movía quedaron completamente mojados.

De pronto, el tablero de luces y los reflectores, que habían sido construidos como parte de una innovación para el teatro de masas, comenzó a incendiarse, lanzando chispas por todos los lados, como una fiesta.

La obra terminó, con la torrencial lluvia, y los intentos desesperados de actores y actrices para apagar el incendio del tablero. La naturaleza había mostrado su poder. Era como para gritar como el Boris Gudonov:

¡Vientos, rugid, forzaos vuestras mejillas!

Soplad, rugid, vosotros torbellinos, cataratas de cielo, desgarraos.¹⁴⁶

No era en Rusia, era en Santa Cruz de la Sierra. No era en la estepa helada, era en el cálido y sensual oriente boliviano.

Santa Cruz, un Andariego y una Senda

El Teatro “Andariego” abriendo senda

Al finalizar la década de los setenta, muchos de los grupos de teatro, hicieron sus propias

145 Memorias del Teatro Victoria, relatadas por Justo Viscarra, líder del grupo

146 El Canto del Cisne. Anton Chéjov

historias. Esas que siguen escondidas en la mente, los sentimientos y los cuerpos de aquellos actores y actrices populares que hicieron historia sin que “la historia” se entere.

Pero esas acciones posiblemente nunca se conocerán. Quién sabe. Una de esas historias es la del grupo “Andariego” nacido en Santa Cruz de la Sierra y convertido en una senda teatral.

El mismo fenómeno de explosión teatral que ocurrió en La Paz, se produjo en el oriente cruceño. A partir del grupo “Andariego”, ubicado en Villa Warnes, comenzaron a surgir muchos grupos de barrio; Lazareto, Villa 4 de noviembre, La Santa Cruz, La Cuchilla, Alto San Pedro y otros más, fueron los barrios en los que el grupo “Andariego” fue sembrando grupos de teatro popular cambia.

Estos grupos se convirtieron en la miel que atrajo a muchos artistas e intelectuales del oriente. Lorgio Vaca el famoso muralista, Piraí Vaca, un músico de gran calidad, y muchos otros que no están registrados en estas crónicas.

El “Andariego”, como la mayoría de los grupos afiliados al TCP tenían su propio boletín informativo, impreso con mimeógrafo. Las fotocopias todavía estaban en el futuro. El Boletín tenía por nombre “Senda” y sus artículos eran totalmente políticos. Democracia, represión, intentos golpistas, huelga de hambre, paro de la COB, ascenso de masas, elecciones, eran temas constantes.

“Desconfiemos de todo lo que no sea COB. Nada sin la COB, nada fuera de la COB”¹⁴⁷ era la consigna del grupo.

Mayordomo de los chanchos

En esa línea de trabajo, el grupo apoyó la huelga de trabajadores del Aserradero “Guapay”, que se desarrollaba el año 1979, denunciando la explotación que se vivía allí.

- [Mi trabajo] sería como mayordomo de los chanchos (...) en términos generales, convivir con los chanchos. El trabajo es inclusive sábados y domingos porque allí no existe el domingo...¹⁴⁸

El apoyo del grupo fue político y teatral. Pero la obra producida para ese momento, está perdida. Era el año 1979.

¿Dónde están?

La historia de este grupo, aun está por escribirse, así como la vida de sus integrantes. ¿Dónde están aquellas personas que dinamizaron el teatro popular en Santa Cruz hasta la llegada del gobierno del general García Mesa?

Allí estaban Rafael Puente, líder político de mucho peso, José Luis Rivero y Jeanette Rivero ex integrantes del grupo Causa de El Alto, allí estaban los chicos de la “Colonia Piraí” centro organizado bajo los principios de Makarenko, pero... ¿Dónde estás Zenón Quiroz? ¿Dónde tu grupo? ¿Dónde el trabajo de tu grupo? ¿Dónde tu vida?

La sangre de Todos los Santos:

Política en el escenario

Cuando las almas se estaban preparando para visitar a los vivos y celebrar la fiesta de Todos Santos, a las cuatro de la madrugada del 1 de noviembre de 1979, comenzó otro golpe de Estado, al compás del himno nacional tocado con zampoñas.

Esta vez, el actor principal era el coronel Alberto Natusch Busch, que llegó con una escena de pánico. El parlamento fue clausurado, los delegados de la Organización de Estados Americanos que habían hecho una declaración a favor de Bolivia sobre el asunto del mar, salieron precipitadamente, se inició un Estado de Sitio y el ejército comenzó a disparar sobre la población civil.

Entonces, muchos partidos rechazaron el

147 Boletín “Senda” N° 4. Santa Cruz de la Sierra. 1979

148 Revista “Marginal” N° 2. Publicación del Taller Nacional de Cultura Popular. 1979.

golpe, la COB convocó a una “resistencia movilizada” con huelga general indefinida y movilizaciones, la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, realizó bloqueos en carreteras, los delegados de la Organización de Estados Americanos salieron del país apresuradamente y... la sangre corrió por las calles... pero la huelga se mantuvo, hasta que, finalmente, el general renunció y se fue del palacio de gobierno. El desenlace fue el inicio de un gobierno presidido por una mujer: Lidia Gueiler Tejada. Pero, ya sabemos, esa es otra historia.

En ese escenario político, los grupos de teatro que estaban movilizados, se opusieron al golpe. En principio saliendo a la calle, luego incorporando los acontecimientos en sus trabajos teatrales.

Sangre en la cara

Eran los días del golpe del Coronel Natusch Busch. Tres integrantes del Teatro Popular, que estaban saliendo de una reunión teatral y regresando a sus domicilios, fueron interceptados por los militares de un cuartel y tomados prisioneros.

Ya en el cuartel, dos de los militares, tomaron de los brazos a uno de los teatreros y tomando impulso, otro uniformado le dio un golpe en la cara rompiéndole el tabique, llenándole la cara de sangre. Luego llegaron los golpes de fusil y patadas...

“Fuimos rodeados por soldados y oficiales, a Leonel Cerruto, lo voltearon al piso, empezaron a golpearlo a culatazos, a Jaime Vedia, lo sujetaban cuatro o más soldaditos, la orden de un coronel, -de mediana estatura, panzón regordete- que dio a los conscriptos era, que lo sostengan de los brazos y los pies. El coronel, fue con impulso, corriendo, se elevó en el aire, con todo el peso de su cuerpo, estrelló sus puños en el rostro de Jaime.

(...) Nos metieron a su cuartel, me pusieron de cara a la pared. Siguieron golpeando a mis compañeros, estaban ensangrentados. Jaime, tenía el hueso de la nariz torcido, le salía por el pómulo, su rostro totalmente deforme, hinchado, su nariz parecía de goma, no tenía hueso. Leonel, estaba botado en el piso, mientras le daban culatazos con las metralletas, le abrieron grietas en la piel, la ropa estaba cortada por los golpes...”¹⁴⁹

La violencia de esos días también llegó a otros integrantes de los grupos de teatro, pero los hechos aun permanecen en la oscuridad, hasta que salgan a la luz. Es su derecho si aún desean seguir en las tinieblas.

Todos Santos en el IV Festival de Teatro Popular

Luego que las almas se fueron de este mundo, llevándose a las que murieron con el golpe de Estado, durante la celebración de Todos Santos, los grupos de teatro, se movilizaron en el IV Festival de Teatro Popular, organizado en “honor y gloria a los caídos en la masacre de Todos Santos”. Este festival se realizó en la parroquia “Santa Rita”, detrás del cementerio general de la ciudad de La Paz, como si de una señal se tratara.

El grupo “Causa” entró al festival poniendo el dedo en la llaga. Este grupo, presentó una obra que analizaba el golpe militar de noviembre. “Muera la bota, viva la ojota” era su título. Botas versus ojotas, eran los símbolos que se enfrentaban en el escenario teatral, con helicópteros y tanques de escenografía. Fue una respuesta rápida que pocos meses después tendría duros efectos sobre el Taller de Cultura Popular, con la llegada de otro golpe de Estado, el de Luis García Mesa.

Manos teatreras manchadas de política

Los acontecimientos, posteriores enfrentaron a hombres y mujeres jóvenes de teatro, con el demonio de la política, levantando un mar de preguntas. ¿Teatro versus política? ¿Política teatral? ¿Cuánto puede aguantar el poder político cuando el arte teatral toca la llaga? ¿Cuánta fuerza tiene el teatro, frente a la fuerza del poder político? Temas fascinantes para el análisis y la acción futura. Así fue que los adolescentes que solo querían hacer teatro y los jóvenes teatreros, se vieron con las manos manchadas de política.

Los grupos presentaron en el Festival, temas, políticos, educativos, la decepción revolucionaria, el “llanto del indio”, la importancia del servicio militar, el alcoholismo, la prostitución y la delincuencia. Obras libres como el viento.

Algunos grupos cuestionaron el papel de los dirigentes de los partidos políticos de izquierda y dirigentes sindicales, generando fuertes debates internos. Muy fuertes. Algunas veces el debate político convirtió al amigo en el “enemigo principal”. Pero, pese a las luchas internas entre hermanos, la producción teatral siguió su curso.

Algunos grupos le echaron el ojo crítico a la educación. El grupo “Terco”, con su obra de teatro, le dio un palmetazo a la educación, calificándola de “Educación entre comillas”, cuestionando la educación oficial, su ineficiencia y “poca relación con las necesidades del pueblo”. El grupo causa criticó la calidad de la educación en el campo con su obra “A, B, C en penumbras” y el grupo “Victoria”, entró en una línea de Educación Popular, explicando el asunto de la plusvalía, con la obra “Entre máquinas y billetes”.

Y por supuesto, no podían faltar obras de análisis político. El grupo “Realidad”, dirigido por Willy Pérez, presentó “La

fábula de los cinco caminantes” de Iván García, cuestionando a burgueses, curas, militares y revolucionarios de palabra. El grupo “Amuyasjam”¹⁵⁰, dirigido por Gonzalo Guzmán, mostró los problemas de familias pobres, niños y niñas que trabajaban enfrentando los riesgos de la calle o pidiendo limosna. Este grupo ya estaba mostrando, el futuro que le esperaba al país treinta y seis años después. Era el año 1979. ¿O el año 2017? El teatro estaba haciendo profecías. Efectivamente, muchos años más tarde se podían ver unos grafitis en las paredes de la ciudad de La Paz que decían

“Un país donde los mayores no tienen trabajo y los niños tienen que trabajar, es un país de mierda”¹⁵¹

En la misma línea de crítica social, combinada con problemas existenciales, el grupo “Manifiesto” mostró “La esquina” de José Martínez Queirolo, denunciando los efectos de la sociedad de consumo, alcoholismo, prostitución y delincuencia, cuestionando las relaciones humanas en el interior de las familias. Demasiados temas para el espíritu de espectadores populares que asistían al teatro de la parroquia “Santa Rita”.

Mi madre

humedece con lágrimas el trapo de fregar;

mi padre

como un dios indignado,

esgrime sus averiados mandamientos

y se atreve a levantar la mano

sobre mí

¡su mano!

¡la mano que hecha puño,

debería descargar sobre aquellos

150 En idioma aymara: “nos daremos de cuenta” o “nos daremos cuenta”

151 Grafiti, escrito en las paredes del centro de la ciudad de La Paz.

que lo han condenado de por vida a su condición de dependiente honrado y muerto de hambre!

El grupo “La Puerta” con su obra “Pocha”, metió la viga en el ojo de “revolucionarios alienados, que decepcionados y con mucha desesperación, no lograban hacer la revolución”. En esa misma línea, el grupo TEPLA, con las “Venturas y desventuras de Tuco y Antuco” analizaba “la vida del hombre boliviano, sus aspiraciones y su búsqueda de mejores días”¹⁵². Siguiendo esta temática, la Universidad Mayor de San Andrés, presentó una obra que hablaba de la explotación de los empleados públicos, por parte del Estado, convirtiéndolos en mercancía. La obra era “Una libra de carne” del escritor argentino Agustín Cuzzani.

El asunto indígena fue analizado por una la obra en idioma aymara: “Maya... mayampi... quimsa” (uno más uno, tres), con el asunto del servicio militar y “la falsa expectativa que esto representa para la familia campesina”¹⁵³.

Por su parte, el grupo campesino “Integración” originario de Janck’o Amaya en la provincia Omasuyos, presentó otra obra, también en idioma aymara, con un nombre triste; “El llanto del indio”. Esta obra, con un enfoque existencialista, mostraba la vida de campesinos, cuando eran “pongos” – o siervos de las haciendas – antes de la Reforma Agraria de 1953 y el drama existencial de aquellos años. Esa obra era extraña, pues mostraba un alejamiento de las visiones colectivistas y un acercamiento a la reflexión individual, por parte de un personaje indígena. Lamentablemente el texto de esta obra está perdido. También su autor: Eloy Quispe.

En fin, las obras presentadas, fueron recibidas con entusiasmo, por el público que 152 Revista “Marginal 3”. Publicación del Taller de Cultura Popular. Enero de 1980. 153 Revista “Marginal 3”. Publicación del Taller de Cultura Popular. Enero de 1980.

asistió al festival. Cada grupo se alimentó con sus comentarios, críticas y sugerencias, en los debates que seguían después de cada presentación. La participación del público a través de debates, al estilo de teatro – foro, era la práctica común en aquellos días. El calendario marcaba diciembre de 1979.

Encuentro de teatro popular en santa cruz

Teatro popular
En busca de un camino

Por JUAN CARLOS...

El encuentro de teatro popular en Santa Cruz...

El grupo de teatro y cultura popular de Santa Cruz...

El grupo de teatro y cultura popular de La Paz...

El grupo de teatro y cultura popular de Cochabamba...

El grupo de teatro y cultura popular de Sucre...

El grupo de teatro y cultura popular de Potosí...

El grupo de teatro y cultura popular de Tarija...

El grupo de teatro y cultura popular de Beni...

El grupo de teatro y cultura popular de Chuquisaca...

El grupo de teatro y cultura popular de Misiones...

El grupo de teatro y cultura popular de Yampouzeiro...

El grupo de teatro y cultura popular de...

Publicación realizada por el periódico “El Mundo”, sobre el Encuentro Nacional de Teatro Popular realizado en Santa Cruz de la Sierra. Este Encuentro también se desarrolló en los barrios populares.

Taller de cultura popular (TCP)

Publicaciones nacionales



Preparativos para la presentación de obras en un barrio popular de Santa Cruz de la Sierra.

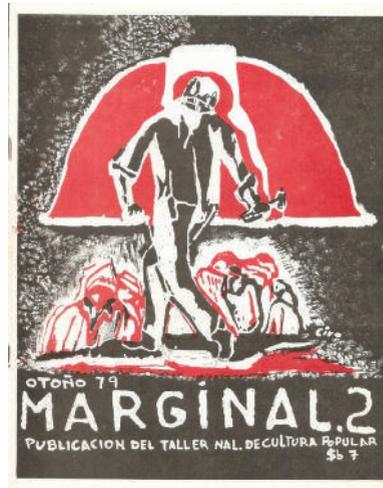
Las fotos fueron publicadas en el periódico “El mundo”. El reportaje estuvo a cargo de José Luis Vega, integrante del grupo “Causa”



Algunos miembros de la directiva del Taller de Cultura Popular, en reunión de coordinación. En la foto, de izquierda a derecha: Alberto Juanes, Giuliano Buffon (voluntario italiano), Benito Fernández.



Tapa del primer número de la revista “Marginal”, en la que se muestra la línea ideológica que estaba empezando a formarse respecto de la cultura, expresada en: “La cultura es una forma de ver las injusticias” y el mismo nombre de la revista: Marginal”. La foto fue tomada de una de las ferias que el Taller de Cultura Popular, estaba promoviendo.



Tapa de la revista “Marginal” N° 2 publicada en otoño de 1979, año en el que los grupos de teatro se extendían por todo el país. Los temas trataban asuntos de la pobreza en los barrios marginales, el papel de la cultura en las luchas por la independencia, cultura y racismo y diferentes expresiones poéticas.

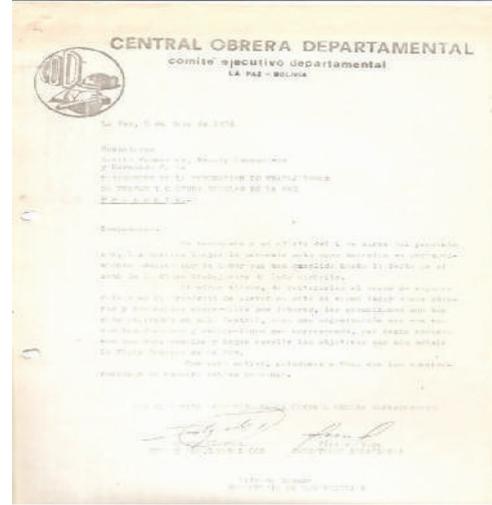


Tapa del boletín “Senda” que se publicaba en Santa Cruz el año 1979. Los temas estaban relacionados con la problemática de los barrios populares y noticias sobre el teatro popular.



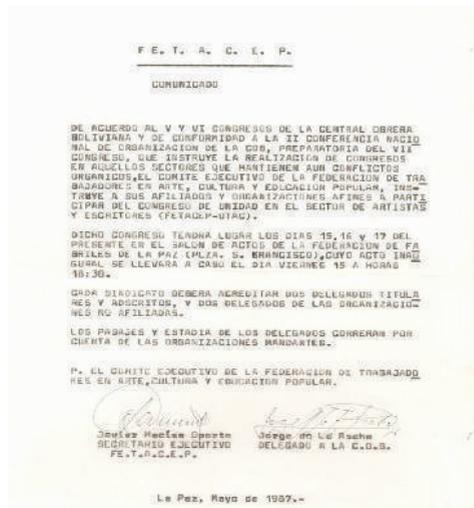
Programa de la obra “La esquina”, de José Martínez Queirolo, auspiciado por la Federación de Trabajadores en Arte, Cultura y Educación Popular (FETACEP), luego de haber sido integrada a la Central Obrera Boliviana

Transición de organización de cultura popular hacia Federación de Trabajadores.



Carta de aceptación de la Central Obrera Departamental de La Paz al Taller de Cultura Popular, considerándola como Federación de Trabajadores de Teatro y Cultura Popular el 5 de mayo de 1978.

El nombre de Federación de Trabajadores en Arte Cultura y Educación Popular (FETACEP), fue asignado posteriormente. En el nuevo nombre se suprimió el teatro.



Carta del Comité Ejecutivo de FETACEP informando sobre la instrucción de la Central Obrera Boliviana, para la realización de congresos en los sectores que “mantienen aun conflictos orgánicos” e instruye la realización del Congreso de Unidad del “Sector de artistas y escritores”.

CUARTO ACTO

TRES GOLPES Y DOS REMATES AL TEATRO POPULAR

Los teatreros y teatreras que impulsaron el Taller de Cultura Popular, en barrios, minas y el campo, recibieron tres golpes y dos remates, dejándolos fuera de escena. Uno de los remates fue dado por el golpe de julio de 1980. El segundo remate fue dado por ACNUR. Los golpes previos fueron dados por tres personajes: la política, las luchas políticas y la visión de corto plazo.

Dos remates

Era una mañana soleada en La Paz. El diez y siete de julio de 1980, comenzó un drama nacional. Las balas disparadas contra Marcelo Quiroga Santa Cruz, Gualberto Vega y Carlos Flores, dieron inicio al golpe del general Luis García Meza. Los acontecimientos, que siguieron a ese golpe de Estado, están escritos en muchos documentos y libros, pero ¿Qué fue de los teatreros y teatreras del Taller de Cultura Popular?

En un documento, escrito aquellos días, sin nombre del autor, se cuenta que los grupos de teatro y cultura de la filial La Paz, “días antes [del golpe] se había tomado la determinación de formar grupos de resistencia”, luego relata los acontecimientos que se dieron en aquellos momentos.

“El lunes 21... tres de los compañeros del Centro Juvenil Don Bosco, entre los cuales estaba

José Luis, fueron tomados presos, a las 9:30 de la mañana cerca de los rieles que hay entre la Ceja y Villa Dolores... apresan a Pedro Chico y Alejandro... lo más probable es que fueron conducidos al Tarapacá... esa misma noche aproximadamente unos diez policías entraron en el centro Don Bosco y descubrieron una prueba de las copias que se habían hecho en la policopiadora... también revisaron la oficina del TCP, la imprenta (donde encontraron pegados a la pared afiches de Luis Espinal) y el teatro. Debajo del teatro encontraron el “tanque” de cartón utilizado por el Teatro Causa para su obra “Abajo la bota, viva la ojota”. El informe de los policías fue que nosotros utilizábamos el tanque para instrucciones guerrilleras, y que el TCP era el responsable de todo el material antigolpista que circulaba en la ciudad y los barrios... afortunadamente ya habíamos hecho en la oficina una primera “limpieza”... al día siguiente, o dos días después, todo ese material, incluida toda la documentación del TCP, fue quemada.

La noche del martes, efectivos golpistas entran en la casa de

Primo Silvestri, voluntario italiano, limpiándola completamente; después irrumpen en la casa de los voluntarios alemanes, donde dormía Primo, Alfonso, Andrés y otros. Todos son todos tomados presos, y también “limpian la casa”... Benito, Julián y Claudio siguen en la clandestinidad...”¹⁵⁴

En Santa Cruz, se realizaron detenciones y allanamiento de casas, pero la información es poca solo “de boca en boca”, excepto la que se publicó en el diario “El Mundo”, en primera plana, con un titular escandaloso:

- “Desbaratan célula extremista que debía actuar en Santa Cruz”.

El reporte decía algunas verdades y varios cuentos.

“Entre los detenidos figura un uruguayo perteneciente a la célula Tupamaru del Uruguay, dijo el prefecto, absteniéndose de proporcionar su identidad. Añadió luego que también fue detenido el responsable del correo de esta actividad José Luis Ribera Zegarra, y se sigue la pista de otros extranjeros y bolivianos... Más adelante afirmó “esta gente en Santa Cruz se estaba escudando en el Teatro Cultural Popular, donde si bien la gente acude a ese centro es para aprender la cultura; sus responsables estaban actuando políticamente y disfrazando su verdadera actividad extremista”. Dijo que el trabajo de este grupo es en escala nacional... había una nómina de ciudadanos marcados... volviendo a referirse al “plan terrorista” dijo que la detención de los activistas fue efectuada en la frontera cuando trataban de ingresar al país... así como el armamento encontrado en domicilios...”¹⁵⁵

En otras partes del país, se dieron acontecimientos similares, como la muerte de dos integrantes del grupo “Amuyasjam” pero como siempre, la información ha desaparecido, por acción del fuego, los allanamientos, el silencio de los actores o la frustración. Sin embargo, algo se ha podido rescatar, como las memorias que publicó el teatro “La Puerta”.

“La primera vez y tal vez la única vez que sentí un miedo tremendo fue cuando se llevaron presos a nuestros amigos alemanes, italianos y españoles, entre ellos curas y voluntarios, en el golpe de 1980. Entonces allanaron la casa parroquial, entraron paramilitares armados según cuentan los vecinos, apoyados por tanquetas y todo eso...”¹⁵⁶

“Recuerdo que se entraron al Don Bosco y encontraron la escenografía o la utilería de la obra que estaba preparando un grupo, si no recuerdo mal era del grupo “Causa”; esa utilería tenía un tanque, los represores usaron este elemento para mostrar, incluso en televisión, que en el Don Bosco se estaban preparando cuadros subversivos, y claro, con ello justificaron toda la barbarie que significa la destrucción de la infraestructura del centro”¹⁵⁷

“También recuerdo a Renato, Adalberto, Andreas, - un alemán callado y tímido- que sufrió la tortura...”

Luego del golpe de Estado, se lanzaron documentos que intentaban levantar a los grupos de teatro, pero el escenario estaba ocupado por la lucha política y el caos organizativo.

154 La Puerta. Una historia de teatro. Homenaje a Oscar Suarez Rocabado. Gerardo Zalles Cueto.

155 “El Mundo”. “Matutino nacional independiente”. Santa Cruz de la Sierra. 28 de octubre de 1980.

156 La Puerta. Una historia de teatro. Homenaje a Oscar Suarez Rocabado. Gerardo Zalles Cueto.

157 La Puerta. Una historia de teatro. Homenaje a Oscar Suarez Rocabado. Gerardo Zalles Cueto.

Si revisas los documentos de aquel año, encontrarás títulos con consignas como “El Taller de Cultura Popular y las Tareas de la Resistencia” o boletines como “Caracoles” en la que se aclara que “el Taller Cultural Popular no es terrorista”. Consignas de tipo político que no tomaban en cuenta las situación en las que se encontraban los teatreros y teatreras perseguidas o detenidas por el régimen.

“Por tanto, el objetivo fundamental del TCP en estos momentos es unirse al movimiento popular en el rechazo a la dictadura fascista”¹⁵⁸

Las “tareas de la resistencia” que estaban en los papeles, no coincidían con las cartas que preguntaban sobre la situación de las personas teatreras detenidas o desaparecidas, como el caso de Guillermina, el “Chiquis”, los integrantes del grupo “Andariego” de Santa Cruz o del “Avaroa” de Sucre. También estaban los casos de la gente que no salió del país, pues no tenían medios para exilarse... esa es la historia que aun debe escribirse.

En algunos casos, el llamado a la resistencia se daba espontáneamente, si saber que alguien había escrito cómo debían ser “las tareas de la resistencia”, como el Teatro Victoria, que se inventó una técnica teatral a la que sus integrantes le dieron el nombre de “teatro fugas”.

“También teníamos una técnica que llamada “teatro fugas” que consistía en juntarnos los tres miembros del Teatro Victoria, subíamos a un colectivo o en una plaza donde había gente y realizamos la presentación que duraba unos tres a cinco minutos, decíamos lo que estaba pasando en realidad, en el País y luego cada uno se iba por diferentes lados para evitar ser detenidos por los tiras, agentes de la dictadura o paramilitares.

En uno de esos trabajos fuimos sorprendidos por los paramilitares. Por los menos dos personas en ese momento estuvimos realizando el teatro Fugas y estos paramilitares eran muy cojudos, pues les dijimos que somos payasitos que vivimos de hacer reír a la gente, y estamos convocando para una función de teatro. Nos lo creyeron por lo menos los dos primeros días, tenían que soltarnos pero encontraron un carnet de Derechos Humanos. Pues este fue el motivo por el que nos golpearon y quedamos fichados por los tiras. Fue nuestra primera detención, con esto ya teníamos antecedentes. Después de este incidente hemos continuado con nuestro trabajo de hacer teatro en las villas donde hacía falta, por esa actividad nos persiguieron, he hicieron allanamientos en la villa Victoria de nuevo. Bueno finalmente me exilaron al Perú. Cuando llegamos a la frontera en el Perú había una persona miembro de ACNUR que es una organización que ayuda a los presos y exilados en cada país. Nos dijo: compañeros bienvenidos pero solo que tienen que ser militantes de algún partido político MIR, PCB y otros partidos de izquierda. Le dijimos que no somos de ningún partido político. Esta persona nos dijo: entonces lo siento mucho, no puedo ayudarles...”¹⁵⁹

Sobre llovido mojado, dice el dicho popular. Ese fue un gran remate que debieron soportar muchos militantes de ese Teatro Popular. Esos que no tuvieron derecho a la protección de las Naciones Unidas.

Pero tercicos como eran, esos teatreros igual llegaron al exilio con la fuerza que les daba su teatro.

158 “El Taller de Cultura Popular y las Tareas de la Resistencia”. Documento sin autor.

159 Carta con memorias de Justo Viscarra. Grupo Victoria.

“... hemos ido recorriendo el Perú realizando la Obra de teatro. Llegamos a Lima Perú ahí nos volvimos a encontrar con esa persona de ACNUR que se sorprendió vernos en Lima. Y como llegaron hasta aquí compañeros y le contestamos hemos llegado aquí haciendo teatro”¹⁶⁰

Aquí sobran los comentarios.

Primer golpe: La metamorfosis de artistas en políticos

Nacieron como “buscadores de teatro”, encontraron el teatro que los llevó de la mano a los más recónditos misterios de la vida. En uno de esos lugares, se encontraron con la política y fueron convencidos por sus impresionantes argumentaciones. Entonces se convirtieron en militantes, algunos decididos a dar su vida. Así fue que vieron el teatro como un accesorio, un instrumento más en la lucha política.

“Ahí se mete la política, la militancia. Y nos partió por el eje...”¹⁶¹

De esa manera, la política, ya dueña de la vida de los nuevos y nuevas militantes, hizo un movimiento de magia y con su mano izquierda - a veces son su mano derecha-, les presentó a una dama que tenía el nombre de “ideología”. Esta dama, los envolvió con su manto invisible y les hizo creer que tenía la verdad entre sus manos. No solo eso, les hizo creer que era el principio de todas las cosas, entre ellas, que había parido al arte.

Envueltos en el manto de la ideología, la militancia, cerró sus oídos a los reclamos de Ionesco, quien reclamaba que:

“La ideología no es el origen del arte. La obra de arte es el origen y el punto de partida de las ideologías o filosofías futuras (pues el arte es la verdad y la ideología solo moraleja. Moral)”. “Una obra de

arte es la expresión de una realidad incomunicable que se trata de comunicar, y que a veces puede ser comunicada”¹⁶²

Pobre Ionesco, en vano había estado gritando que el arte es el origen de la ideología. La nueva militancia, convirtió el arte y el teatro en un instrumento más de la política y le dieron el nombre de “teatro revolucionario”, “teatro popular”, “Teatro de masas”, “cultura popular”, “cultura revolucionaria”, “cultura de la resistencia” y muchos otros nombres más. Nombres, nombres, nombres.

Entonces, los nuevos militantes entraron en la lucha política; mezcla de discursos, movilizaciones, huelgas, luchas electorales y todo lo que define a un buen político. Por eso, no resultaba extraño que, en aquellos días de julio de 1980, era común decir que “la cultura popular acompaña la lucha de liberación del pueblo” y que “ser neutral en este caso es ser cómplice”¹⁶³ ¿Cómplice? ¿Cómo se trata a los cómplices?

“El apoyo militante al movimiento obrero y popular, al Consejo Nacional de Defensa de la Democracia CONADE, a la MARCHA POR LA VIDA de los Mineros. Es más, con su valiente conciencia, respaldaron las audaces obras que producimos en plena dictadura banzerista, natuchista y garciamesista, no significaba, otra cosa, que arriesgar la vida (...) Con artistas comprometidos con su país, con un método participativo de educación popular. Con algunos compañeros de la Carrera de Sociología, dimos lucha frontal a la dictadura garciamesista en la universidad, participamos en la Huelga de Hambre, por la Reconquista de la Autonomía Universitaria, abriendo uno de los primeros piquetes, en

160 Id.

161 Entrevista a Gonzalo Guzmán

162 Notas y contranotas”. Eugene Ionesco. 1985

163 El Taller de Cultura Popular y el golpe fascista de julio. Documento, sin nombre, publicado en julio de 1980.

la iglesia del Colegio San Calixto, que luego fueron decenas de piquetes, en casi, todas las iglesias paceñas, protagonizadas por miles de universitarios, expulsando a los paramilitares del régimen dictatorial”¹⁶⁴

Pero había un problema: ¿Cómo saber cuál era la posición política correcta entre tanta posiciones? Si no sabías cuál era la posición correcta, entonces tu destino estaba marcado. Tendrías que refugiarte en el discurso, o lo que es lo mismo; en las palabras, en la lengua. Era como decía Esopo en la obra de Guillermo Figueiredo:

Xantos.- ¿Más lengua? ¿No te he dicho que traieras para mi huésped lo mejor que hubiera?...

Esopo.- ¿Qué hay mejor que la lengua? La lengua es lo que nos une a todos cuando hablamos. Gracias a la lengua se construyen las ciudades, gracias a la lengua decimos nuestro amor. Con la lengua se enseña, se persuade, se describe, se demuestra, se afirma... la lengua ordena a los ejércitos a la victoria...

Xantos.- Ahora que ya sabemos qué es lo mejor que hay en la tierra, veamos qué es lo peor, en opinión de este horrendo esclavo... (le sirve lengua otra vez) ¿Lengua? ¿Otra vez lengua? ¿No has dicho mostrenco, que la lengua era lo mejor que había? ¿Quieres ser azotado?

Esopo.- La lengua señor, es lo peor que hay en el mundo. Es la fuente de todas las intrigas, el principio de todos los procesos, la madre de todas las discusiones... Usan la lengua los filósofos que no saben pensar. La lengua miente, esconde,

tergiversa, blasfema, insulta, se acobarda, mendiga, impreca, babosea, destruye, calumnia, vende, seduce, delata, corrompe...
¹⁶⁵

Luego de la metamorfosis de artistas en políticos, el camino estaba hecho; la lengua llegaría a ser la estrella de las luchas políticas.

Las sesiones de expresión corporal, dramaturgia, búsqueda de formas estéticas, desarrollo de formas de expresión de sentimientos, juegos de luces y sonidos, fueron reemplazados por otras como “repartir nuevo material” [panfletos], “elaborar palomitas”¹⁶⁶ instando a al paro y bloqueo general”, la distribución de “la circular de la Federación de Fabriles”, realizar asambleas y una larga lista de actividades políticas. Fue una etapa que también dejó huellas dolorosas.

“Es una etapa en vida que la he volcado, porque para mí fue muy ingrata. Eran grupos políticos. Y ahí hubo una discusión en el TCP. ¿Vamos arte o vamos hacer mensaje? Qué es más importante: ¿La técnica o mensaje? Yo estaba en la técnica. Me parecía más importante que la discusión de panfleto. ¿Arte o política? Esa era la visión. Por eso nos ganó el Causa. Era un discusión, salvaje...”

Quienes solo querían hacer teatro, se vieron ante el dilema de seguir a los militantes o abandonar el barco. Los artistas del teatro, chicos y chicas, que habían terminado su metamorfosis, ahora eran políticos que se impusieron la paradójica tarea de “descubrir el significado de nuestra actividad cultural”¹⁶⁷. ¿Cómo entender esa posición? ¿Te sales y tratas de descubrir lo que está adentro? Parecía una paradoja de la física cuántica.

164 Memorias escritas por Willy Pérez.

165 “La zorra y las uvas”. Guillermo Figueiredo.

166 Papeles pequeños con consignas

167 El Taller de Cultura Popular y el golpe fascista de julio. Documento, sin nombre, publicado en julio de 1980.

Segundo golpe: Las luchas políticas

Como siempre, una cosa lleva a la otra. Los jóvenes teatreros, mujeres y hombres, convertidos en militantes de partidos políticos, entraron en una nueva lucha. Demostrar que su partido era el mejor, el que más sabiamente llevaría al pueblo a la revolución. Así comenzó una dura lucha entre posiciones partidarias; algunas veces de frente, otras veces con el cuchillo debajo del poncho.

“Los políticos estaban en todos los grupos, de una u otra manera. Infiltrados. En esa época nadie hablaba de frente, estábamos en guerra. Yo también pienso que ese era el problema.”¹⁶⁸

Antes del golpe de 1980, los golpes que se daban entre militantes, eran como los que se producen en un cuadrilátero de box. El espectáculo era alucinante; podías ver muchos boxeadores peleando en un cuadrilátero, para luego saltar a otro y emprender a golpes con los que estaban peleando, para luego ser golpeado por otro contrincante, que a su vez estaba en pelea con otro “compañero”. Todo en tiempos tan cortos que nadie podía reflexionar sobre el siguiente golpe que daría, o recibiría.

Los golpes tenían muchas palabras; “centralismo democrático” y “Centralismo orgánico”, “protagonismo y vanguardismo”, “guerra de posición” o “guerra de posiciones”, sin contar las discusiones sobre si Mao, Lenin, Stalin, Fidel, el Che o Trotsky tenían razón. En ese escenario, había una palabra que daba miedo y pánico: “individualismo”. Ah, si te decían “individualista”, solo debías esperar la vergüenza y el fusilamiento ideológico. En fin, eran tantas las palabras y tantísimas las críticas internas, que hoy es difícil recordar.

En un viejo documento de la época puedes leer cuestionamientos como estos:

168 Entrevista a Gonzalo Guzmán. 2016.

169 “El taller de Cultura Popular y las tareas de la resistencia”. Documento sin autor difundido en 1980

170 Id.

171 Id.

“La trampa de tantas organizaciones de izquierda enfermas de protagonismo y vanguardismo cuando el trabajo en la base es débil”, “gran propaganda, muchas actividades, pero poco trabajo de base y actividades de poca calidad”, “EL Taller de Santa Cruz, por ejemplo ha utilizado la cultura como mero disfraz de un trabajo político”.¹⁶⁹

Las luchas se daban por todos lados. En los discursos, se hablaba de la lucha contra la opresión, el imperialismo, el fascismo o la dictadura. Pero en los hechos, las luchas internas y los golpes que se daban, eran los que más desgastaban a los grupos, en muchos casos provocando su alejamiento o desaparición. El golpe de estado no era nada.

“incluso ha habido gente que se ha alejado (grupo Qhantati, Grupo Integración, Grupo Amuyasjam...) fundamentalmente porque el TCP no respondía a sus necesidades culturales objetivas”¹⁷⁰

Viendo el desenlace que se avecinaba, algunas personas decían, “no tengamos miedo, si es preciso, alejarnos por un tiempo del “teatro” o del “cine”, porque la cultura popular no se encasilla en esas manifestaciones...”¹⁷¹.

Como una despedida y reflejo de lo que estaba ocurriendo dentro del TCP, la directiva fue cambiada en una Asamblea Extraordinaria realizada en marzo de 1980. Fernando Montecinos es elegido como Secretario General, Jorge Ocampo y Willy Pérez asumen la responsabilidad de la Secretaría de Relaciones, Eduardo Godoy es elegido para la Secretaría de Formación, Felipe Maydana es nombrado como Secretario de Finanzas y Jorge de la Rocha se hace cargo de la Federación de

Trabajadores de Arte, Cultura y Educación Popular, FETACEP, para las relaciones con la COB.

De arte y teatro; casi nada. No había llegado el golpe de gracia, pero los teatreros ya estaban en la lona. Habían recibido muchos golpes. Solo les faltaba el último.

Tercer golpe: La visión de corto plazo

Y sobre llovido mojado. A las luchas intestinas se sumaron los problemas organizativos. El movimiento cultural no pudo pasar a un nivel superior. Todo quedó en movimiento y solo movimiento, con visión de corto plazo. Era el poder del “espontaneísmo” como dijeron algunas personas integrantes del TCP. Comportamiento típico en la historia de Bolivia. Hoy te levantas, como dice el dicho popular, con el “calzón revuelto” y lanzas una consigna política.

Los grupos de teatro que impulsaron ese movimiento cultural, habían comenzado su trabajo con una disciplina férrea. Habían trabajado sobre su cuerpo, sentimientos, mente, conocimientos, habilidades técnicas, capacidad de amar, crear y soñar. Se habían planteado temas profundos, de largo plazo, preguntándose como Joan Manuel Serrat:

Y me pregunto porque nacerá gente

Si nacer o morir es indiferente.

La respuesta a esa interrogante de Serrat, era más y más trabajo, claro que sin sueldo ni bonos. “Comerás el pan con el sudor de tu frente” no era posible, solo había sudor.

Las sesiones de trabajo, se prolongaban más allá de la medianoche, todos los días. Había mucho por aprender y hacer. Solo el manejo de luces tomaba mucho tiempo; convertir todos los colores del espectro luminoso en luz blanca, expresar el dolor con el uso de luces azules y violetas o mostrar una ilusión con un solo punto de luz, eran tareas que requerían aprender la

172 “Los cuartos”. Jaime Sáenz. 1985.

ley de OHM, circuitos en serie, fusibles y mucho más.

Los trabajos de mesa, durante muchísimas horas, para entender las obras de teatro o crear nuevas obras, buscar el “leiv motiv” de los autores, como decía Stanislavky, el sentido de un grito o una espalda en el escenario, el misterio de una mirada, indagar el futuro, descubrir si el culpable de los males de la humanidad eran los hombres, la sociedad o Dios. Todas esas actividades, requerían muchas horas de análisis y debates. Muchas veces buscaban, sin éxito, líderes capaces de darles la respuesta. A veces, parecían aquella anciana de Jaime Sáenz que preguntaba al monseñor.

“Yo soy una pobre anciana; y me atrevo a molestar la atención de monseñor, para suplicarle que me responda a dos pequeñas preguntas; y son las siguientes: ¿Qué idioma hablan los seres ultraterrenos? ¿Cuál es el camino para orillar el Más Allá? Y con la venia de monseñor, yo me pregunto: ¿Por qué existirán seres tan solos como yo?”¹⁷²

Pero no se podían quedar en las preguntas, debían aterrizar en escenas reales, materiales, construidas con seres humanos concretos, como exige el teatro. Las sesiones de teatro eran escuelas intensas, profundas y productivas.

Armados con esas cualidades, los primeros promotores del teatro en los barrios, por la acción política, debieron dejar su esencia, para dar paso al movimiento y la movilización.

La lucha política, reemplazó esa disciplina y la cambió por una organización compleja, llena de organizaciones que no podían comunicarse entre sí, cada una con sus “individualismos”, posiciones políticas y acciones propias. La visión de largo plazo

fue vencida por la urgencia del momento. Nadie se dio cuenta que el teatro, puede mirar lejos en el espacio y el tiempo.

En vano estaban tantas organizaciones; Comité Ejecutivo Nacional del Taller de Cultura Popular, Talleres nacionales, Filiales departamentales, Consejo Consultivo Nacional, Consejos Consultivos Departamentales, Talleres regionales de barrios, minas, campesinos, Talleres locales compuestos por grupos de teatro, Talleres de periodismo, poesía, música, radio, Federación de Trabajadores de Arte y Cultura o Delegados: a Centrales Obreras Departamentales, Asamblea Permanente de Derechos Humanos, a escala nacional y departamental, delegados ante los Comité de Defensa de la Democracia y una larga lista de organizaciones que convertían la organización central en una torre de Babel que pretendía llegar al cielo del socialismo. El estilo de su accionar era similar al relato de Franz Kafka.

“...lo esencial de la empresa es el pensamiento de construir una torre que llegue al cielo. Lo demás es secundario... Lo probable era que la nueva generación, con sus conocimientos superiores, condenara el trabajo de la generación precedente y derribase todo lo construido, para recomenzar.”¹⁷³

Al final, tanto movimiento del movimiento cultural, se convirtió en una burbuja que estaba a punto de explotar en pequeñas organizaciones, unidas a otras de mayor tamaño. Y como si eso no fuera suficiente, según está escrito en un papel amarillento víctima del tiempo:

“... todas esas organizaciones cometieron el mismo error que los partidos políticos; no prever con

suficiente claridad, lo que iba siendo ya un golpe de estado”¹⁷⁴

“Dime con quién andas y te diré quién eres”, dice el dicho popular. Efectivamente, el Taller de Cultura Popular, con sus grupos de teatro; hicieron lo mismo que las organizaciones mayores, como el juego del Mono Mayor. Cometieron los mismos errores que las organizaciones grandes como la COB, se dejaron llevar por el “espontaneísmo”, “la politiquería y el anarquismo de los partidos”, el entusiasmo y la ilusión de cambiar la realidad con discursos.

“El error también ha sido del TCP que cayó en el “destape” (utilización de la prensa y propaganda oficiales, que nos exponían innecesariamente... usar el Taller y a la cultura como medio privilegiado de protesta política... con mucho trabajo político y poco trabajo técnico (técnicamente estamos “subdesarrollados), como consecuencia; muchos “teóricos” e “iluminados” y pocos cuadros medios (promotores)”¹⁷⁵.

Entonces, el final de ese espectáculo, llegó nuevamente al compás de las notas del himno nacional con el que se inició el golpe de Estado del general Luis García Mesa, extrañamente interpretado con zampoñas propias de indígenas. Este golpe dio el tiro de gracia al “espontaneísmo” y el entusiasmo, de aquellos “transformers”, chicos y chicas, que gastaron sus energías por hacer realidad sus sueños a través del teatro y la política del momento.

173 Kafka, Franz. La muralla china y otros relatos. 1918.

174 El taller de Cultura Popular y las tareas de la resistencia. Documento sin autor difundido en 1980

175 Id.

La represión de 1980

Desbaratan célula extremista que debía actuar en Santa Cruz

Organismo de seguridad del Estado, detectaron la existencia de una célula terrorista en Santa Cruz que preparaba atentados con dinamita, de tipo de Prácticas del Cuadrante, de Grupo Revolucionario.

Argentina: la crisis es del hombre y no de la democracia

El golpe de estado de 1976 en Argentina, según el periódico, fue el resultado de una crisis de liderazgo y no de una crisis de la democracia.

Publicación del periódico “El mundo” en el que se informa sobre una supuesta célula extremista, luego de la detención de integrantes del Taller de Cultura Popular, filial Santa Cruz.

Publicación sobre el golpe de 1980

El Taller de Cultura Popular

Compartir las tareas del Taller para superar las tareas del momento.

1. **Intervención:**
 - a) La actual situación socio-política.
 - b) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.
 - c) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.
2. **Resistencia:**
 - a) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.
 - b) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.
3. **Resistencia:**
 - a) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.
 - b) El rol del Taller de Cultura Popular en la actualidad.

El golpe de estado de 1980 en Argentina, según el documento, fue el resultado de una crisis de liderazgo y no de una crisis de la democracia.

Primera hoja del documento “El Taller de Cultura Popular y las Tareas de la Resistencia”, de autor anónimo, publicado con mimeógrafo, en la clandestinidad en 1981. El documento hace análisis crítico y autocrítico sobre las organizaciones de Cultura y Teatro Popular.

El Taller de Cultura Popular y el Golpe Fascista de Julio

9/80

El golpe de estado de 1976 en Argentina, según el documento, fue el resultado de una crisis de liderazgo y no de una crisis de la democracia.

Primera hoja del documento “El Taller de Cultura Popular y el Golpe Fascista de Julio”, publicado en mimeógrafo, de forma clandestina y sin autor. El documento analiza la realidad política del momento y la “utilización de la cultura como arma específica del TCP”

QUINTO ACTO

¿Y AHORA, QUÉ HACEMOS?

Juicio al Teatro Popular

Los teatreros que habían puesto las manos, el corazón y la mente en el nacimiento, auge y caída del Taller de Cultura Popular, que habían saboreado el teatro en lugares y con actores inesperados; luego del golpe de Estado de 1980, tomaron aire, miraron su pasado e hicieron una dolorosa y dura autocrítica de sus acciones. Era el Juicio a los teatreros y a su Teatro Popular.

“... Tomando en cuenta que la expresión cultural popular no es solamente la denuncia y la agitación, sino algo más grande, como el mismo pueblo, estamos en contra de REDUCIR la actividad del TCP a la sola protesta”¹⁷⁶

Era una piedra en el ojo de algunos teatreros, que respondieron con otras piedras. Al final las piedras fueron lanzadas unos contra otros. Duro el debate.

Las piedras acusadoras eran el “individualismo”, “pragmatismo”, “poca o nula calidad técnica”, “espontaneísmo”, “alegre anarquismo”, “centralismo orgánico”, “criterio purista” y... “ejemplos habría a montones”

Cartas y notas empezaron a surgir, lanzando análisis que pretendían explicar los

acontecimientos y la crisis de los grupos de teatro popular. El momento era difícil para el análisis sereno.

“... la mayoría de los grupos del TCP no han logrado superar su individualismo... La marginalidad utilizada no como subversión, sino como incapacidad... el criterio purista, que no ha sido sino la máscara de nuestra incapacidad para pelear en el único campo posible, el de ir a la realidad y ganar allí la batalla”¹⁷⁷

Qué dolor y qué valentía, el de la autocrítica. Los documentos de esa época, muestran una larga cadena de discusiones, acusaciones y contra acusaciones. Pero nunca dejaban de expresar su compromiso por seguir adelante.

Los teatreros, hombres y mujeres, habían dejado la inocencia. La historia los había convertido en otras personas. Estaban descubriendo que la teoría acompañada de discursos declamatorios, pueden separarse tanto de la práctica, que pueden acabar en divorcio. Por un lado, estaban líderes que seguían gritando “revolución” llamando a la “resistencia”; por otro lado, estaba la dispersión de los grupos de teatro.

176 Documento sin autor, difundido clandestinamente. 1980.

177 El Taller de Cultura Popular y las tareas de la resistencia. Documento publicado en 1980, sin autor.

En este panorama, algunas voces críticas se resistieron a seguir por el mismo camino y decidieron optar por la evaluación de la relación entre política y teatro. Esta evaluación estaba manchada de incertidumbre.

“... confundieron el trabajo político – partidario, con el cultural – artístico, “hasta las últimas consecuencias”. Y evaluando el resultado al que hemos llegado como organización, no estamos de acuerdo en seguir haciendo lo mismo, puesto que “las últimas consecuencias” serán: no tendremos un lugar donde funcionar libremente... ninguna parroquia se atreverá a prestar su local, tal como sucedió con el Centro Juvenil Don Bosco... la represión impedirá trabajar por la cultura popular... esas serán las “últimas consecuencias”¹⁷⁸

Entrando en este debate, sin saberlo, Eugene Ionesco¹⁷⁹, dramaturgo nacido en Rumanía, representante del teatro del absurdo decía que “una obra de arte no puede estar al servicio de una ideología, pues en ese caso sería ideología, dejaría de ser una obra de arte”

“Un teatro psicológico es insuficientemente psicológico. Más vale leer un tratado de psicología. Un teatro ideológico es insuficientemente filosófico. En lugar de asistir a la ilustración dramática de tal o cual política prefiero leer mi periódico habitual o escuchar a los candidatos de mi partido”¹⁸⁰

Por lo visto, el debate no estaba solo en Bolivia, estaba en otros escenarios. ¿Crees que el debate sigue?

Y ahora, ¿qué hacemos?

Pero habían pasado muchos años desde que los inocentes adolescentes de los años sesenta, solo querían hacer teatro. ¿Cuántos nuevos adolescentes, hijos de la nueva democracia, estaban deseosos de “solo” hacer teatro? Pregunta necesaria para construir el futuro. ¿O se trata de esperar el futuro como se espera el próximo bus?

¿Qué hacer? Era la pregunta en aquellos años. Algunas personas decidieron seguir el camino teatral a su manera, sin importarles las “Tareas de la resistencia” que alguna gente proclamaba, sin preocuparse por responder a los principios del Teatro Popular. Otras personas tuvieron que dedicar sus energías a sobrevivir, pues ya tenían familia que alimentar y se habían quedado en la calle. Otros decidieron abandonar el teatro, fue la diáspora en acción... Mientras tanto, en el país comenzaba una nueva etapa democrática. Era el año 1981.

En ese nuevo escenario, algunos teatreros que sobrevivieron la etapa militar y la diáspora que sufrió el Taller de Cultura Popular, evaluaron el pasado inmediato, discutieron sobre el significado del Teatro Popular en contextos democráticos, analizaron la nueva realidad del país y el proceso de cambio democrático que empezaba lleno de esperanzas. Las discusiones estuvieron cargadas de contradicciones muy intensas, pues se plantearon varios dilemas: ¿El teatro popular debía apoyar el proceso democrático? o ¿Había que luchar contra el nuevo gobierno por su carácter capitalista? En fin, muchos asuntos.

Un puente entre teoría y práctica

En ese proceso reflexivo, encontraron la “necesidad de desarrollar instrumentos (técnicas) que ayuden a superar la clásica dicotomía teoría - práctica de las organizaciones políticas y sindicales”, luego identificaron “la técnica” como el “medio” a través del cual se podría lograr

178 Documento mimeografiado. Sin autor.

179 Dramaturgo francés, representante del Teatro del Absurdo.

180 Ionesco, Eugéne. “Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro”. Editorial Lozada. Buenos Aires. Argentina. 1965

la unidad teórico - práctica en las acciones populares”¹⁸¹.

El asunto de la técnica, llevó a nuevas preguntas. ¿Cómo se puede pasar de la teoría del Teatro Popular a la práctica? El asunto era complicado, pues entraba en juego un conjunto de teorías teatrales que exigían respuestas técnicas complejas.

En la música el asunto era evidente; ¿cuántas veces ha ocurrido que cuando deseas cantar y tienes una idea de cómo se hace, el cuerpo no te responde? Tienes una nota en tu cabeza y otra en la garganta. Lo mismo en el teatro, ¿Cuántas veces deseas expresar un sentimiento— por ejemplo de amor - pero tu cuerpo te entrega una comedia? Ahí estaba la técnica, es decir el puente entre teoría y práctica.

Un “Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura”

Había que construir el puente que conecte la teoría con la práctica, para ir y venir en la construcción del futuro. Entonces, esos jóvenes teatreros, decidieron crear una Organización No Gubernamental Popular, con el nombre de “**Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura**”. Otra vez la coyuntura histórica los estaba empujando por un camino similar al experimentado antes del golpe de 1980. Las organizaciones no gubernamentales se estaban poniendo de moda en el país, algunas de ellas estaban en franco matrimonio con la Educación Popular, como un “medio” para el cambio. Pero esa es otro asunto. Un largo asunto.

Las historias de Silverio y un teatro en miniatura

Mientras se maduraban las ideas sobre el nuevo rumbo a seguir, el pequeño grupo de sobrevivientes del Taller de Cultura Popular, comenzó una aventura en la televisión estatal boliviana. Esta vez con personajes pequeñitos. Tan pequeños que cabían en una mano. Eran actores y actrices del **teatro de títeres**.

Estos pequeñitos personajes, salidos del amor, la magia, la ilusión y la alegría de vivir, se convirtieron en amigos y amigas educadoras de niños y niñas, que estaban aprendiendo a leer y escribir en la escuela.

La casa en la que vivían esos pequeños personajes, era “La casa del saber”. Allí tenían aventuras con las matemáticas, el lenguaje, las ciencias sociales y naturales. Usando palabras difíciles de la pedagogía, “contextualizaban” en televisión, los temas de la escuela, aunque no había “Reforma Educativa”.

Capitán: ¿A quienes buscan señores? ¿Qué desean? ¿Les interesa un barco?

Papá: Estamos viendo este barco señor, queremos si se puede viajar a Papúa.

Capitán: Claro que se puede viajar a Papúa... Yo el capitán Pipo, mi barco que se llama Pipoca y mi Pipa, viajamos siempre por muchos mares y países, también conocemos el país Papúa... (Recitando) Y si Papúa quieren conocer, a mi barco Pipoca deben subir... (Se interrumpe) ¿Y ustedes quiénes son?

Papá: Nosotros somos... Yo, el papá Pope... (Orgulloso) mi hija Pita y mi hijo Pepe. (Discursando) Yo soy el papá Pope, y soy muy prudente, cuidadoso y precavido... nunca me olvido nada... y si alguna palabra se les olvida... llámenme.¹⁸²

En la escuela, niños y niñas estaban aprendiendo la palabra “papá” y de ella sacaban otras palabras. En los siguientes programas se presentaban historias como “La sopa de seso”, “La gran entrada del saber” con los “auténticos cubos del saber” y treinta y seis programas más. Allí estaban presentes Javier Paredes, renovando las

181 Plan Estratégico para el quinquenio 1998 – 2002. CENPROTAC.

182 Libreto de títeres. La Casa del Saber. Las historias de Silverio. Canal 7.

técnicas de televisión, Franz Pando y Oscar Suárez, inyectando alegría a los títeres.

Teatros aprendices de profeta

En el “**Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura**”, los antiguos teatreros siguieron las líneas de la Educación Popular y desarrollaron actividades educativas con la incorporación de “técnicas educativas” al estilo de Oscar Jara y muchos educadores latinoamericanos.

Aunque algunas personas consideraban esas técnicas como “jueguitos” que solo hacían perder el tiempo a la educación. Pero esa es otra historia. El asunto es que los antiguos teatreros, realizaron talleres incorporando el teatro como técnica educativa, especialmente el “sociodrama”.

Este asunto, generó un debate interno sobre el teatro. ¿El teatro debe ser solo una técnica educativa? ¿No es un proceso largo de investigación, reflexión, creación, construcción de pensamientos? ¿No es el teatro una metodología, que tiene métodos, técnicas y recursos especiales? Algunos teatreros, finalmente terminaron con la idea de que las técnicas educativas y el teatro eran puentes para pasar de un estado de conocimiento a otro superior. El teatro en la Educación Popular era un puente.

Pero un puente no es suficiente, si no sabes dónde vas. ¿Quién te puede decir a dónde debes ir? ¿La ciencia? ¿La ideología? ¿La política? O... ¿El teatro?

Teoría versus teoría en el Teatro Popular

Algunos teatreros, convertidos en adultos, cada día se estaban dedicando con más fuerza a la Educación Popular. Pero en sus cabezas y sus corazones estaban girando las ideas de un nuevo teatro. Entre esas ideas surgió la idea de un teatro profético. ¿Por qué? Quién sabe ¿lo sabes tú?

Habían vuelto a revisar los textos de Eugene Ionesco¹⁸³, sobre el teatro del absurdo, ese

teatro que no es propio del teatro, sino de los seres humanos. ¿Acaso la historia humana no está llena de absurdos? ¿Acaso la guerra no es un absurdo?

En medio de esas reflexiones, don Eugene, se convirtió en un amigo que les propuso dos asuntos calientes: el primero trataba del teatro como profecía y el segundo trataba del teatro popular.

El teatro como profecía

Sobre el teatro como profecía, el señor Ionesco, ponía en la mesa de discusión el asunto del futuro a través de la sensibilidad.

“Por un fenómeno que nadie se preocupó jamás de explicar (lo que en efecto, parece difícil) la *sensibilidad* literaria (y artística, es claro) siempre precedió en nuestro siglo a los acontecimientos históricos que debían confirmarla”. En efecto Baudelaire, Kafka, Pirandello (“que había desmontado el mecanismo de los buenos sentimientos sociales, familiares y demás”), Dostoievski fueron, con justa razón, considerados como escritores – profetas”¹⁸⁴

¿La “sensibilidad” artística como medio para la profecía? Esta pregunta y otras que aun están escondidas, no tenían respuesta y aun no la tienen. ¿A dónde vamos?

Teatro Popular como impopular o el empedrado al infierno

Y sobre el teatro popular, este Eugene, les decía que “el teatro denominado popular es en realidad mucho más impopular”. Los teatreros no podían creer lo que leían. ¿Cómo se atrevía a decir que el teatro popular que buscaba la concientización del pueblo, era impopular?

“El teatro denominado popular es en realidad mucho más impopular. Es un teatro orgullosamente impuesto, de arriba hacia abajo, por una “aristocracia” dirigente, por una categoría de iniciados que

183 Dramaturgo Tumanov – Francés. Considerado como representante del Teatro del Absurdo.

184 Ionesco, Eugéne. “Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro”. Editorial Lozada. Buenos Aires. Argentina. 1965

saben de antemano, o creen saberlo, aquello que el pueblo necesita y le imponen pensar únicamente lo que ellos piensan”¹⁸⁵

Estas palabras, eran muy duras. Entonces, los teatreros, buscaron otras opiniones. Era obvio. Cuando tienes una enfermedad, y el médico no te da la respuesta que te satisface, entonces buscas una segunda opinión. Así fue que se encontraron con el señor Bertolt Brecht, un dramaturgo y poeta alemán de gran influencia en el siglo XX, perseguido por los nazis y sus libros quemados.

Los teatreros adultos, en sus lecturas, hablaron con don Bertoldo y le preguntaron sobre la misión del teatro. Entonces él les dijo de forma extraña – a través de sus textos – que:

“desde tiempos inmemoriales la misión del teatro – como la de todas las artes- ha consistido en divertir a los hombres”¹⁸⁶.

Los teatreros, enojados, miraron al cielo y sus libros buscando respuestas que nunca les llegaron. ¿Cómo era posible que el teatro, que tanta pasión despierta, se redujera a diversión? ¿Y la misión revolucionaria del teatro que tanto proclamaban en los años del Taller de Cultura Popular? ¿Y la misión educativa del teatro? Y para rematar, Eugene Ionesco les dijo:

“NI siquiera se le debería adjudicar un papel didáctico; por lo menos, no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual (...) Porque el teatro debe tener la libertad de seguir siendo algo superfluo...”¹⁸⁷

¡Zas! Aquí sonaron, ¿Acaso la construcción de una nueva sociedad sin clases y sin

discriminación, no era algo serio? ¿Cómo podía decir que era “algo superfluo”? ¿Acaso Brecht no fue perseguido por Hitler por su teatro? Este asunto era muy complicado. Muy complicado... ¿Y tú qué dices?

Luego miraron a Ionesco, y recibieron un golpe de gracia. Don Eugene les decía que:

“El artista no es un demagogo, no es un pedagogo. La creación teatral responde a una exigencia del espíritu”¹⁸⁸.

Entonces ¿qué hacía el teatro con la Educación Popular? ¿Qué tenía que ver con la Comunicación Popular? Justo Viscarra, del grupo “Victoria” que caminaba por las minas, llevando y organizando grupos de teatro por donde pasaba, sin importarles los sacrificios, decía que en los años duros.

“El pueblo solo tenía al teatro popular como medio de comunicación real”¹⁸⁹

Aparentemente el teatro de los años setenta, era un teatro de emergencia, de apuro, frente a la situación que vivía el país. Pero en los años ochenta, cuando la democracia se había impuesto, ¿había que seguir con el teatro de emergencia? ¿O había que pasar a un nuevo tipo de teatro? Muchas preguntas.

Hacia un teatro libre, pero ¡libre!

Y para terminar enloqueciendo a los teatreros sobrevivientes, que hace más de cuarenta años solo querían hacer teatro y en los años ochenta no sabían qué hacer, ese tal Eugene Ionesco había lanzado frases lapidarias para quienes pretendían hacer Teatro Popular, diciendo que ese teatro era impopular. Pero aun, ese tal Eugene planteaba que los que proponían Teatro Popular eran una “aristocracia dirigente” que además imponía sus ideas de manera “orgullosa”.

185 Id.

186 Bertolt Brech. “Pequeño órgano para el teatro”. 1948

187 Bertolt Brech. “Pequeño órgano para el teatro”. 1948.

188 Ionesco, Eugéne. “Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro”. Editorial Lozada. Buenos Aires. Argentina. 1965

189 Memorias de Justo Viscarra.

Ese Eugene Ionesco parecía loco. ¿Cómo era posible que afirmara que ese teatro “Popular” por el que tantas personas habías sacrificado sus vidas, hubieran estado equivocadas? ¿Dónde estaba la verdad? ¿Qué hacer? Se preguntaban los teatreros sobrevivientes. Pero no se cansaron, siguieron buscando, buscando...

Como el que busca encuentra, en unos textos extraños de ese Eugene, encontraron unas palabras interesantes, unas palabras que parecían pequeñas luciérnagas en la noche.

“La obra de arte libre, por su mismo carácter individualista, está paradójicamente más allá de su apariencia insólita, la única que surge del interior de los hombres, del interior de un hombre; es la única que expresa verdaderamente al “pueblo”¹⁹⁰

Otra vez la libertad. Linda palabra. Pero, como siempre, las preguntas se levantaban como muertos vivientes, espantando artistas. ¿Si el pueblo que se expresa es oprimido? ¿Si el pueblo esta oprimido espiritualmente? ¿Si aun cree en la verdad del látigo? ¿Si el pueblo se pone máscaras para esconder su verdadero rostro? ¿O para mostrar su verdadero rostro?

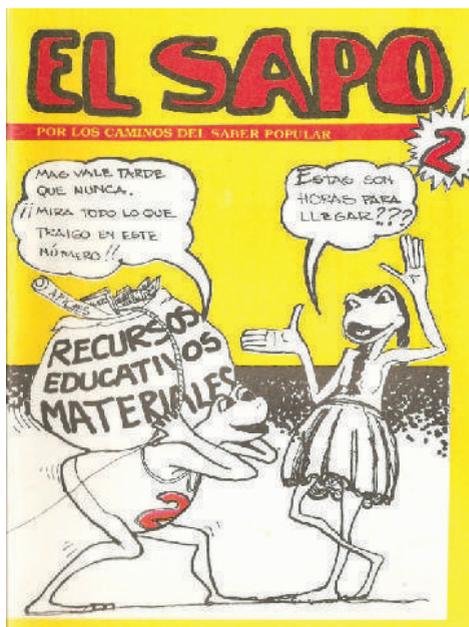
Para responder estas preguntas, se necesitaba escribir tratados filosóficos muy grandes, pero como eso no era posible, la gente sobreviviente del teatro de emergencia, optó por el camino más fácil. Buscar las respuestas en el teatro mismo. En un teatro libre.

“Pudiendo el teatro ser el ámbito de mayor libertad, de la imaginación más descabellada, se ha convertido en el de máxima sujeción, de un sistema de convenciones, llámese realista o no, paralizador. Se teme el exceso de humor (el humor es libertad). Se teme la libertad de pensamiento [...] yo quiero mostrar en escena una

tortuga, transformarla en caballo de carrera; luego metamorfosearla en un sombrero, en canción, en coracero, en agua de manantial. En el teatro podemos atrevernos a todo, y es el lugar donde demostramos menos atrevimiento.”¹⁹¹

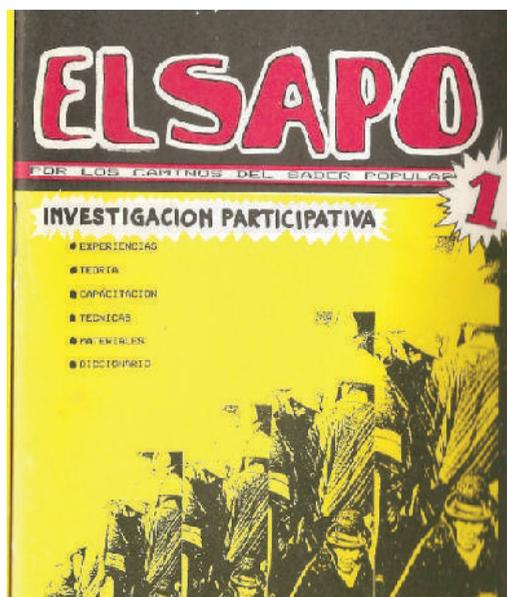
Con esas ideas y dudas de todo tipo, los antiguos teatreros, decidieron el camino de la búsqueda. Así se convirtieron en teatreros buscadores de teatros ocultos. No en los libros, sí en la vida. Por supuesto que tendrían que entrar en la incertidumbre... Así fue que su búsqueda comenzó en la selva... ¿Por qué? No importa.

Publicaciones del Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura

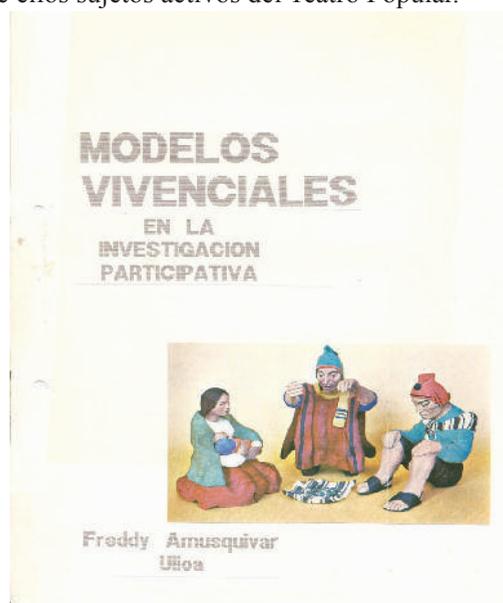


190 Ionesco, Eugéne. “Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro”. Editorial Lozada. Buenos Aires. Argentina. 1965

191 Id.



Tapas de las publicaciones realizadas por EL Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura (CENPROTAC), institución organizada por ex miembros del Taller de Cultura Popular, la mayoría de ellos sujetos activos del Teatro Popular.



Tapa del documento publicado en CENTPROTAC. En este documento se plantea una propuesta de método de Investigación – Acción – Participativa, basado en la praxis de Teatro Popular.

La propuesta surgió como resultado de la sistematización de las prácticas de Educación Popular con la Federación de amas de casa que buscaban alimentos en los años de hiperinflación.

SEXTO ACTO

NUEVOS ESCENARIOS PARA UN TEATRO POPULAR

Narradores populares en escena

Chañara, “la voladora” y narradores populares

El territorio boliviano es muy grande, puedes estar viajando todos los días y nunca llegas a conocerlo totalmente, menos a las extraordinarias personas que puedes encontrar, a veces en lugares insospechados. Este es el caso de un pueblito llamado “Chañara”, ubicado al sur de Santa Cruz. Para llegar a este lugar, tienes que viajar por la carretera antigua, hasta “El Mataral”, luego desviar hacia el sur, rumbo a “Moromoro”. Algunas personas dicen que ese pueblito está en “la ruta del Ché”.

Chañara está en medio de un bosque de cactus y tierra seca. Allí “vive” una especie de cacto que no tiene raíz, es como un huevo verde, o una tuna con espinos largos, con forma de serrucho. “Si se te clava uno de estos cactus, tienes que cortarte la piel, porque la forma que tienen esos espinos hace que se entren más y más”. Esta planta se mueve por el campo, con la fuerza del viento; rodando. En el pueblo le dicen “La voladora”. ¿Cómo se alimenta? No lo sé.

Pero eso no es todo, allí habita un insecto que ha destruido y destruye miles de corazones, especialmente de gente pobre; se

llama Vinchuca. Este bicho, generalmente ataca en la noche cuando estás durmiendo, produce una enfermedad llamada mal de Chagas. La gente de “Chañara” luchaba permanentemente con esa amenaza.

Allí, en ese escenario, existían unos “narradores populares” como Don Pedro y “filósofos populares” como “Don Evangelista”. Los jóvenes teatreros, acostumbrados a ver teatro en cualquier parte, disfrutaban en las noches, de los cuentos y reflexiones de estos personajes. Era el invierno de 1980.

Don Evangelista y el mundo de Dios

Don Evangelista, era un campesino alto, muy alto, de ojos celestes. Pobre como la pobreza. Su ropa seguramente alguna vez tuvo color. Cuando los teatreros lo conocieron a don Evangelista, solo quedaban restos de su “chompita”. Pero la riqueza interior de este personaje, hacía olvidar cualquier pobreza, pues era un “filósofo popular”. Nadie sabía de dónde había llegado a ese lugar, ni él mismo. No conocía a sus padres, ni tenía familia.

- Sólo recuerdo que jugaba en Comarapa...
-Decía -

Con él, los jóvenes teatreros tenían largas tertulias sobre el universo y la vida. En esas tertulias, lanzaba preguntas difíciles de responder.

- Tú que sabes estas cosas. Responde esta pregunta: Antes que Dios creara el mundo, ¿en qué mundo vivía Dios?

Las respuestas, daban lugar a más y más preguntas.

El tropel del grillo, la tierra y el amor

Don Pedro usaba un palo, como escenografía, equipo de sonido y personaje de apoyo. Cuando necesitaba sonido, golpeaba el suelo o las paredes. Cuando hablaba con alguien, el palo le respondía. Era muy lindo.

La obra que representaba Don Pedro, tenía como nombre “El tropel del grillo”. Eran relatos de su vida, contados en forma de verso, al estilo de Martín Fierro, el gaucho argentino.

“Yo trabaja muy bien, tan bien que el patrón me dijo un día:

- Pedrito, eres buen trabajador. Si sigues así te voy a regalar un lote de tierra.

Con esa promesa, yo trabajaba con más entusiasmo. Y como estaba enamorado de la hija del patrón, trabajaba como si fuera el patrón. Pero pasaban los años, y, ni el patrón me daba tierra, ni su hija me hacían caso...

Pero, como todo joven, necesita mujer, entonces (...) conseguí una chica del pueblo...

Una tarde, cuando estaba en lo mejor del amor..., apareció el papá de la chica. Sin decir nada tomó una sogá, la lanzo en la viga de la vivienda, preparó un nudo y formó una sogá de ahorcar. Me agarró y me puso la sogá al cuello.... ¡Me iba a ahorcar...!

Entonces la chica le dijo a su papá:

- Papá, no le hagas daño a este joven. Es muy bueno. Me ha dado camote y azúcar. También me ha dado plátano, dos huevos y leche...

Entonces el papá, sacó la sogá de mi cuello, la retiró de la viga y me dijo:

- Va disculpar joven, yo no sabía (...)

¡Qué relatos! Lo siento, pero las largas horas de relatos teatralizados, se han perdido. La memoria ha sido ingrata. ¿Dónde estarán Don Evangelista y Don Pedro, que ya tenían tierra, después de la Reforma Agraria? Tal vez, ya no estén en este mundo. ¿Qué les habría dicho El Che Guevara, cuando pasó por esos lugares? Preguntas ingenuas de teatreros cuestionados por la historia. Era junio de 1980.

Teatro popular en la floresta

Colonización de Alto Beni

En los años 60, se inició un proceso de “colonización” de las tierras bajas de Bolivia. El gobierno de esos años impulsó un programa destinado a ocupar tierras en lugares como Alto Beni, Santa Cruz o el Trópico de Cochabamba. Los nuevos pobladores fueron denominados “colonizadores”

La llegada masiva a las selvas del país, desde tierras altas, produjo historias de vidas, dramáticas y a veces trágicas, hoy desconocidas, excepto aquellas que fueron contadas y teatralizadas en las noches, por “narradores” y “teatreros populares” que surgieron, literalmente, en la selva. Parece que esa gente que teatraliza la vida surge donde sea, sin permiso de nadie.

“Pipocas” para el tigre y el teatro de las serpientes

En Sapecho, una localidad ubicada en Alto Beni, en los años 80, se libraba una lucha económica, social, cultural y política, contra un enemigo muy peligroso; “el monte”, nombre con el que se conoce a la selva.

Cuando llegaron las primeras familias, construyeron pequeñas casas con los materiales de lugar; cañas y palmas principalmente. También prepararon corrales para la cría de aves y cerdos.

Pero en las noches, llegaban los “cara sucia”, nombre que también le daban al “tigre”;

una especie de leopardo que habitaba en esos lugares. Estos tigres, “se comían las gallinas como si fueran Pipocas”¹⁹², entraban silenciosamente a las casas y “se llevaban a las wawas” sin que nadie se diera cuenta.

Estas historias fueron mostradas en una obra de teatro, que se presentó en medio de noches calurosas, acompañadas del ruido de chicharras, grillos y sapos.

La presentación dejó con la boca abierta al público que llegó de lugares tan alejados como la ciudad de La Paz. Actores y actrices entraban vestidos con verdaderas pieles de tigre, contaban la historia de la colonización, la lucha contra esos tigres, víboras, arañas y enfermedades, para terminar con su triunfo sobre la selva. La última escena era un baile extraño. Hacían girar víboras... ¡vivas...! como si fueran pañuelos... era un mensaje de la forma como los seres humanos son capaces de vencer a la naturaleza.

Marimonos al ataque

Una noche, en la selva, en medio del calor un “cuenta cuentos”, contaba que las relaciones entre humanos y la selva de Alto Beni, tenía cosas extrañas. Decían que cuando los “colonizadores” molestaban, tirándoles palos o piedras, a los marimonos (monos negros, flacos y con “peinado” orientado hacia el suelo), ellos bajaban en grupo, en acción comunitaria, levantaban uno de los colonizadores molestos, lo subían a lo alto de los árboles y lo dejaban ahí, gritando y pidiendo ayuda a sus compañeros. ¿Mentira? No lo sé, los cuenta cuentos aseguraban que era verdad.

Cincuenta centavos para el Mositén

Cuando los colonizadores, llegados del altiplano, sin conocimiento de la selva, estaban muriendo de hambre y enfermedades tropicales, en las noches de velada cultural, las personas mayores contaban que al otro lado del río, cerca del poblado que hoy tiene el nombre de

“Palos Blancos”, tuvieron una experiencia extraordinaria. Un día vieron gente cruzar el monte como si fueran conejos. Estaban desnudos y era imposible encontrarlos.

Un día, un colonizador tuvo la iniciativa de dejar cinco centavos en una piedra, luego se alejó con sus compañeros, para volver al día siguiente. Entonces tuvieron una gran sorpresa; allí estaba una canasta llena de fruta, pero ya no estaba la moneda. El grupo de colonizadores comió esa fruta, como si fuera manjar de dioses. Luego dejaron otros cinco centavos en la misma piedra y se fueron, para regresar al día siguiente.

Y nuevamente la fruta. Y otra vez cinco centavos... durante varios días. Pero aquí, como en las “Mil y una noches” la historia se interrumpe. ¿Qué pasó luego? El siguiente capítulo de esta historia está vacío. Hay saltos de tiempo que no están claros.

Los narradores populares cuentan que las chicas Mositén estaban bajo la mirada de los colonizadores... pero cuando se acercaban a ellas, los chicos Mositén, sin decir nada, levantaban sus arcos y sus flechas, las dirigían hacia los colonizadores, hasta que entendieran que no era fruta que podían comer... Nuevamente el vacío. ¿Cómo fue esta historia de la colonización?

Las personas que vivieron estas experiencias, en los años ochenta reflexionaban sobre su papel de colonizadores.

- Dime compañero – decían
- ¿Nosotros también estamos colonizando a esta gente? ¿Cómo los españoles en América?¹⁹³

Historias de cuenta cuentos... dirían algunas personas.

Mi amigo el tigre

Las noches en la selva, estaban llenas de historias fascinantes. Los narradores populares, no necesitaban de la televisión para cautivar a su público. Uno de ellos,

192 Preparado de Maíz, que se consume tradicionalmente en los cines.

193 Conversaciones en Taller sobre Educación Popular, en la Central de Cooperativas “El Ceibo”

contaba una “historia de convivencia” entre tigre y colonizador. Una mañana, José salió a trabajar en su lote de Alto Beni, al regresar a su casa, vio un gran pedazo de carne de venado, lista para cocinar, colgada de un árbol. Buscó por los alrededores y no encontró al dueño. Ese día, de suerte, comió bastante carne...

A día siguiente se repitió la historia, la carne estaba lista para comer, pero esta vez el dueño estaba sentado en la rama de un árbol. Se trataba de un tigre grande, que lo estaba mirando. Como puedes comprender, el susto se apoderó de José, pero aguantando su miedo, cautelosamente, fue a buscar su escopeta. El tigre lo miró como quien mira un árbol y se fue silenciosamente.

De esa manera, el narrador popular contaba que durante varios días, el tigre le dejaba carne y luego se iba. Por eso, para él, era “mi amigo el tigre”.

¡Sin el tigre no vuelvo!

Como si se tratara de una competencia de cuenta cuentos, otro narrador, contaba que en un poblado entró un tigre. Comenzó a hacer “estrágos”, llevándose todo lo que encontraba a su paso. La situación se puso tan difícil, que la comunidad se reunió para hacer frente al animal. Entonces apareció un “Trinitario”, de esos que en sus poblados tienen un patio que mantienen limpio todo el tiempo.

Este trinitario, era experto en cuestiones de selva, pasaba meses en el monte “como si nada”. Frente a la angustia del pueblo, tomó su escopeta, la puso al hombro y dijo:

- ¡No vuelvo sin el tigre!

El asunto es que salió del pueblo y a la hora de estar en camino, el tigre le saltó por la espalda. El golpe lo hizo caer de bruces.

- Era tan fuerte el golpe que me dio, que parecía que un camión me hubiera atropellado.

Inmediatamente, de caer, el tigre le puso los dientes en el cuello... listo para morder.

Entonces este Trinitario, sintiendo la respiración del animal en su cuello, se quedó helado, sin atreverse a ningún movimiento. Claro, un solo movimiento... y la mordida del tigre hubiera sido fatal.

- Se quedó quieto, como si estuviera muerto. El tigre no mordió su cuello. Solo le puso los dientes, respirando suavemente. Luego de un rato, se levantó, se subió a un árbol. El Trinitario, todavía en el suelo, miró su escopeta que estaba a unos dos metros de distancia, lentamente se arrastró hacia su arma, la tomó en sus manos, miró al tigre... estaba al lado de un animal al que había comido, no hace mucho.

- Si el tigre hubiera estado con hambre, no tendríamos esta historia, decía el narrador.

El hecho es que, luego de esa aventura, el Trinitario, nunca más volvió a entrar solo en el monte. ¿Historia verdadera? ¿Cuento de cuenta cuentos? ¿Fantasía o realidad? ¿Teatro de ficción? No importa, los tigres dan para todo.

¡Tengo la sangre fuerte!

Cuando se produjo la ocupación de tierras en Alto Beni, los colonizadores se organizaron inmediatamente en sindicatos agrarios, pero luego de un tiempo, se dieron cuenta que no tenían utilidad.

“Nos hemos organizado en sindicatos, pero el sindicato era para luchar contra el patrón, y aquí no había patrón. Sin motivo nos habíamos organizado en sindicato”¹⁹⁴

Como era muy difícil que una familia sola trabajara su lote en pleno monte; preparar el terreno para chaquear, limpiar los restos de la quema, sembrar, realizar los cuidados respectivos, se necesitaba ayuda de otras personas. Entonces la respuesta natural fue la organización de cooperativas. De esa manera, lograron vencer a la naturaleza y avanzar en el proceso de colonización.

La nueva organización, creó nuevos desafíos. Uno de ellos fue la contabilidad. Y por extraño que parezca, el teatro cumplió dos objetivos: analizar el funcionamiento de la contabilidad y salvar a la cooperativa de su ruptura. El lugar era Sararúa, un poblado pequeño ubicado en Alto Beni.

Uno de los problemas, fue la decisión de enviar becados para que estudien contabilidad. Los becados debían saber las cuatro operaciones aritméticas. Y ahí saltó la primera crisis; las personas que no sabían leer y escribir, protestaban.

- “¡Que los sabios vayan a estudiar. Como yo no sé leer, me voy de la cooperativa. Ya no soy social!”¹⁹⁵

Entonces un señor, cuyo nombre no es posible recordar hoy, dijo que no se iba de la cooperativa porque se consideraba importante, aunque no sabía leer.

- “Todos ustedes han comido el Jochi que yo he cazado esta mañana. Yo no sé leer, pero no me voy a ir de la cooperativa, porque tengo mi sangre fuerte. Todos somos necesarios.”

Con esas palabras terminó la primera crisis de la cooperativa.

Pero no era la única crisis, socios y socias también discutían acaloradamente, porque faltaba dinero y el culpable era el tesorero. Este se defendía de las acusaciones de mal manejo de fondos.

- “En mi conciencia está que no he tomado ni un centavo de la cooperativa”¹⁹⁶

Frente a la situación de crisis, entró el teatro en su forma de “sociodrama” dinámico, creando un proceso innovador para ese momento. Cada escena mostraba, es decir veían un momento de la contabilidad, luego se pasaba a la discusión, hasta que finalmente se hacían las aclaraciones respectivas. Era una auditoria social.

- “Has contado 50 bolsas de fideo de 2 kilos y has multiplicado por el precio, pero no te has dado cuenta que las bolsas de fideo tienen merma en el viaje. Parte del fideo se vuelve polvo. Ya no tienes 100 kilos, tienes menos. Por eso te falta dinero...”¹⁹⁷

El teatro, no estaba sirviendo para divertir o para distraer. Estaba siendo utilizado para analizar la realidad ¿Qué te parece? Era el año 1985.

“Apsun” o el teatro de una palabra

“Apsun”, en idioma aymara significa “sácate”. Esa fue una obra teatral producida por los colonizadores de Alto Beni, en la Central de Cooperativas El Ceibo Ltda.

La obra, que solo tenía una palabra, mostraba el ingenio de un campesino anciano frente a un militar.

Militar.- (Prepotente) ¿Qué haces por este lugar?

Campesino.- (Sin comprender lo que dice el militar, señala su gorra) ¡Apsun!

Militar.- ¿Qué? No te entiendo.

Campesino.- (Señalando la gorra) ¡Apsun!

Militar.- ¿Quieres ver la gorra?

Campesino.- (Dice que sí, con su cabeza)

Militar.- (Entrega la gorra) Este no conoce nada.

Campesino.- (Mira la gorra como si fuera algo extraño, luego señala el fusil) ¡Apsun!

Militar.- ¿Quieres ver qué es esto?

Campesino.- (Dice que sí, con su cabeza)

Militar.- (Le entrega el fusil) Este no ha ido al cuartel.

195 Id.

196 Id.

197 Id.

Campesino.- (Toma el fusil y lo carga y le apunta al militar. Señala su pantalón) ¡Apsun!

Militar.- (Entiende que ha sido engañado y, temeroso, se saca el pantalón)...

Como se puede notar, la producción teatral en esos lugares, llenos de mosquitos, arañas y víboras, le daban un aire a la dramaturgia del país, aunque nunca llegaron a los teatros de las ciudades. Algo faltaba para que el teatro tome ciudadanía. ¿Por qué?

Juicio al hijo

Ese asunto de analizar la realidad con ayuda del teatro, se volvió una rutina. Una noche, en “Sapecho”, un pueblo construido en medio de la selva de Alto Beni, se realizaba una “velada cultural”, acompañada por el ruido de las chicharras, el croar de sapos, víboras y mucho calor.

La Central de Cooperativas “El ceibo”, productoras de cacao, había decidido apoyar las actividades culturales de sus asociados. Esa noche, los socios y socias cooperativistas, presentaron una obra de teatro que cuestionaba su propia vida. El nombre de la obra lo decía todo: “Juicio al hijo”.

Un joven vestido con corbata y terno, con un maletín negro en las manos, está sentado en la silla del acusado. A la derecha su padre, a la izquierda su madre. Ambos levantan el dedo acusador para condenar a su hijo.

Madre.- Yo tu madre, te acuso por haber abandonado tu familia, por haberte olvidado de tu madre, de los sacrificios para cuidarte, de haber olvidado nuestras enseñanzas. Te acuso de haber abandonado tu comunidad.

Padre.- Yo tu padre, te acuso de haber abandonado tu tierra. Ya no eres campesino, eres orgulloso porque tienes dinero, vives en la ciudad, no trabajas con la tierra. Te acusamos de haber traicionado a tu familia.

Hijo.- Yo padres, me declaro inocente,

porque he cumplido lo que ustedes me han pedido. Ustedes me han dicho:

“Hijo, no queremos que seas un simple campesino como nosotros” me han dicho. Como ven, ya no soy un simple campesino, como ustedes. Ahora vivo en la ciudad, no estoy en el campo. Ya no me visto como campesino.

Me han dicho: “hijo, queremos que estudies, que no seas ignorante como nosotros”. Yo he estudiado y ahora soy profesional. Estoy orgulloso de mi profesión.

Ustedes me han dicho, “hijo, no queremos que seas pobre como nosotros”. Ahora ya no soy pobre, tengo dinero...

Por eso me declaro inocente. Solo he cumplido lo que mis padres me han pedido.

Los diálogos de este singular juicio, dejaron en silencio al público. Y los teatreros que llegaron hasta esas tierras selváticas, recordaban los momentos del “teatro popular revolucionario” ¿Qué dices? ¿Autocrítica? ¿Sabiduría? ¿Profecía? Era el año 1986.

Teatro versus hiperinflación

Amas de Casa buscando comida

1985 era año de hiperinflación. Los billetes perdían valor cada día. Los sueldos se cobraban en paquetes grandes, en millones. El dinero se llevaba en mochilas. Mucha gente era millonaria... Las familias hacían fila en las puertas de los hornos desde las tres o cuatro de la mañana para conseguir algunos panes, los precios de los productos básicos aumentaban cada día, el dólar era la moneda de protección para la gente y medio para el enriquecimiento de otras personas, las marchas populares eran permanentes. Eran los años del gobierno popular de don Hernán Siles Suazo.

“El Presidente Hernán Siles Suazo dijo al Pueblo solo les pido 100 días para sacar de la crisis al País. Este dicho lo aprovechamos en el teatro Victoria en la Obra de “Una

semanita mas de rey” [...] me acuerdo cuando sabíamos pasar el sombrero en las actuaciones teníamos que llevar una gran bolsa para recolectar, pues el dinero era unos vales de papel que se hacían un gran montón, que solo nos alcanzaban solo para comprar unos cuantos panes. Las famosas colas, para todo teníamos que hacer cola, a veces desde las cuatro de la mañana para conseguir esos panes, y otros productos de la canasta familiar eran los días más críticos en nuestras vidas”¹⁹⁸

En ese escenario de crisis económica y social, las amas de casa eran las que más sufrían por la falta de los productos necesarios para alimentar la familia. ¿Sabes de la desesperación de una madre para alimentar a sus wawas?¹⁹⁹. El caso es que las amas de casa estaban desesperadas y algunas se organizaban para conseguir alimentos, “como sea”. En otras palabras, las madres buscaban comida.

Ahí entró el teatro. ¿Cómo? De una manera inesperada. Los teatreros entraron en la sede de la Federación de Amas de Casa para realizar un curso de Educación Popular. Allí encontraron mujeres aymaras, la mayoría mayores, discutiendo sobre la forma de conseguir alimentos de una organización que tenía como sigla OFASA. Esta organización distribuía alimentos en base a un programa que exigía requisitos que la Federación no podía cumplir.

Los teatreros, propusieron analizar la situación con ayuda del teatro. Para cumplir ese objetivo tuvieron que crear una modalidad teatral, mezcla de sociodrama con juego de roles y creación colectiva.

El teatro constructor de conocimientos

Las señoras amas de casa, discutían la forma de conseguir alimentos, pero se observaba que no sabían qué hacer. Su preocupación estaba concentrada. Entonces llegaron los

teatreros. ¿Para qué? ¿Para hacer teatro con personas que deseaban comida? ¿Hacer teatro con esas señoras? ¡Qué absurdo!

Así fue que un teatrero propuso analizar la situación con ayuda del teatro. Y extrañamente, las señoras aceptaron la propuesta. Pero ¿Cómo? Fue un terrible desafío. Allí no se trataba de jugar con jóvenes, se trataba de gente mayor con graves problemas.

Entonces, los teatreros, hicieron una pregunta ingenua. ¿Cuál es el problema? Las señoras respondieron que no podían conseguir alimentos. ¡Claro, había hiperinflación! Y conseguir pan, carne o arroz era un infierno. Era al año 1985.

Lo que ocurrió luego de esa primera pregunta, fue el desarrollo de un proceso sorprendente.

Teatreros.- ¿Por qué no pueden conseguir alimentos?

Señoras.- En OFASA se niegan a darnos alimentos, porque somos un sindicato.

Teatreros.- ¿Qué piensan hacer?

Primera hipótesis

Señoras.- No sabemos, tal vez podemos organizar una “*Comisión de Reclamo*”.

Teatreros.- ¿Se animan a representar en teatro, lo que le puede ocurrir a la comisión cuando vayan a OFASA?

Señoras.- (Con entusiasmo) ¡Ya! (Organizan el escenario; colocan mesas y sillas para representar la oficina de OFASA) y se inicia la representación.

Comisión de reclamo.- (Se dirigen al a secretaria) Señorita, somos de la comisión de la Federación de Amas de Casa... hemos venido para solicitar alimentos para las afiliadas a nuestra Federación.

198 Memorias del Teatro Victoria, relatadas por Justo Viscarra.

199 “Wawa”: niña, niño.

Secretaria.- No está el director, pero si quieren alimentos, tienen que llenar este formulario de solicitud y volver la próxima semana.

Luego de varias escenas representando el trámite burocrático sin lograr resultados, se suspenden las representaciones teatrales, luego analizan los resultados obtenidos con las escenas.

Primera evaluación de resultados

Teatreros.- ¿Qué ha ocurrido?

Señoras.- ¡En vano hemos hecho la comisión! Igual va ser si vamos a la oficina. Nos van hacer perder el tiempo...

Teatreros.- ¿Ahora que van hacer?

Segunda hipótesis

Señoras.- Organizaremos una manifestación, haremos carteles y vamos a la marcha...

Se realiza una nueva representación teatral. En esa representación, la marcha es reprimida por la policía. La escena es apasionante, la policía lanza gases, algunas señoras se desmayan, otras salen de escena... ¡Qué actrices las señoras!

Luego se hace un nuevo corte a la representación teatral y se analizan los resultados...

Segunda evaluación de resultados

Teatreros.- ¿Qué ha ocurrido?

Señoras.- (Decepcionadas) ¡En vano somos hartas...!²⁰⁰

Teatreros.- ¿Por qué?

Señoras.- No sirve hacer marchas... así va pasar si vamos a la marcha, peor, no nos van a dar alimentos.

Teatreros.- Entonces, ¿qué van hacer?

Tercera hipótesis

Señoras.- No tenemos que depender de las instituciones, tenemos que valernos por nosotras mismas. Es mejor organizar nuestra cooperativa de abastecimiento...²⁰¹

De esa manera, a medida que pasaban las escenas, sus hipótesis y evaluaciones, los teatreros anotaban todo lo que ocurría. Así fue que se fue construyendo algo que después se convertiría en un método de producción de conocimientos, en base al teatro. El resultado fue la elaboración de un documento metodológico que contenía asuntos de epistemología²⁰² mezclados con asuntos de construcción de modelos vivenciales, cibernética y otros asuntos extraños. Muy extraños. ¿Epistemología desde el teatro? Ese sí que es otro asunto.

Teatro Popular en las alturas

A pié mi hijito... a pié...

Los barrios, siempre los barrios, en las alturas, eran la meta de los teatreros que trabajaban en el Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura. En esos lugares, había que hacer teatro. Pero había que subir por las laderas, hasta alcanzar los cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Como decían los teatreros y promotores culturales; “a pié mi hijito... a pié”.

En los barrios, el transporte no era un problema, pues no existía. Vecinos y vecinas debían llegar a pié a sus hogares. Para la gente joven no era muy complicado pues podían subir la ladera caminando, pero para niños, niñas o gente de la tercera edad, el asunto era muy difícil, sobre todo cuando se trataba de subir las pendientes, especialmente en las noches.

200 “Hartas”, expresión que equivale a “muchas personas”

201 “Modelos vivenciales en la Investigación – Acción – Participativa”. Freddy Amusquivar. 1987.

202 Modelos Vivenciales en la Investigación – Acción – Participativa.

En esas pendientes, los teatreros promocionaban el teatro. Pero no era teatro por el teatro. Aquella vez decidieron enlazar el teatro con la lucha por desarrollar los barrios, en base a sus potencialidades, impulsar el liderazgo y el protagonismo juvenil, la participación y la producción de conciencia. Si el Estado no hacía nada, los vecinos debían construir su futuro. “Autodesarrollo barrial” era el objetivo, a partir de la organización de núcleos culturales.

Pero... ¡otra vez el teatro como medio! ¿Cuándo lo dejarían libre para hacer de su propia vida? Bueno, de eso se ocuparían los chicos y las chicas que vivían en los barrios. Era el año 1992.

Villa Balazos y el “Teatro Victoria”

Justo Viscarra, era un sobreviviente de la época del Taller de Cultura Popular, protagonista del teatro “relámpago” en las calles de La Paz, el año ochenta, cuando los “extremistas” debían llevar “el testamento bajo el brazo”²⁰³. El grupo presentaba obras de teatro de diez o quince minutos, contrarias al gobierno y luego escapaba, generalmente apoyado por el público callejero.

El grupo de “don Justo”, como le decía la gente joven de los barrios, se llamaba “Victoria”. El nombre lo tomaron de la Villa Victoria, un barrio tradicional, también conocido como “Villa Balazos”, porque fue escenario de combates entre obreros y militares en la década de los años cuarenta y durante la revolución de 1952.

“... el 18 de mayo... fueron asediados por las fuerzas gubernamentales; desplazados los trabajadores al bosquecillo y a la zona de Villa Victoria, desplegaron cierta capacidad de repuesta armada fruto de las incautaciones hecha a las propias fuerzas represivas...”²⁰⁴

En las calles de Villa Victoria, están escondidas muchas historias, esperando salir a la luz. Pero esa es otra historia. Más grande. Allí nació el Teatro Victoria, también al calor de la crónica crisis política del país, el teatro y las emociones juveniles.

“El país vivía una de las más crueles dictaduras de Hugo Banzer y el Plan Cóndor que estaba azotando y tiñendo de sangre nuestro continente, muchos de nuestros padres del grupo obreros y comerciantes de Villa Victoria fueron detenidos de tal manera que tuvieron que abandonar nuestro barrio también nuestro grupo se redujo, solo quedamos seis a siete personas. En los primeros meses del 75 los jóvenes de la Unión Juvenil de Villa Victoria nos convertimos en Teatro Victoria [...] Cuando me toco presentarme estaba transpirando un poco por lo nervioso que estaba. Justo a mi lado estaba una chica linda Esperanza Rocha, luego ella se convirtió una pieza fundamental de este primer Grupo.”²⁰⁵

El Teatro Victoria, presentó una gran cantidad de obras para el público de los barrios populares. En algunos casos produjo obras premonitorias como “La Parihuana”, escrita por Rolando Cuentas, un dramaturgo popular, cuya obra se ha perdido. Esta obra mostraba la destrucción del hogar del avestruz andino, vislumbrando la desaparición del lago Poopó. Esa obra era un diamante en aquellos años. ¿Dónde estará esa obra? Quién sabe.

Gente más Gente y los gritos del silencio

Otro teatrero que subía por las laderas en

203 Frase de Luis Arce Gómez, Ministro del Interior de Luis García Mesa. 1980

204 “Los fabriles vistos por ellos mismos”. Federación Departamental de Trabajadores Fabriles de La Paz. CENPROTAC, CEBIAE, Red Boliviana de Investigación – Acción Participativa. Junio. 1992.

205 Memorias de Justo Viscarra sobre el Teatro Victoria.

los barrios de La Paz y las pampas de El Alto, era José Luis Lora, del grupo de teatro “Gente más gente”, creado después de las épocas golpistas, en plena democracia. José Luis Lora junto a Vladimir León, utilizaban el silencio como su arma de expresión artística.

Este grupo gritaba en silencio, con mimo y pantomima, la importancia del amor en la familia, la brillante inteligencia de la niñez, el amor por la naturaleza y la libertad, con finas expresiones de creatividad.

José Luis Lora, luego se convirtió en uno de los teatreros que subían a los barrios, cargado de su mochila, llena de las herramientas que se necesitan para crear un mundo nuevo y libre; sogas, lanas de colores, títeres, globos y una infinidad de instrumentos musicales. Parecía la imagen de una tortuga Ninja, buscando la libertad. ¿Qué le pasaba a esta “mosca loca”? ¿Acaso la revolución no se hace con armas? ¿Con movilizaciones?

La historia de este grupo hay que contarla... Hoy puedes encontrar a José Luis, en el centro de la ciudad de La Paz, junto a tres calaveras, haciendo música en la calle. Esas marionetas, te dicen que debes seguir luchando por la vida, para no morir.

Al año 1982, durante el gobierno del General Villdoso, que abrió la puerta para la entrada de la democracia en el país, nació el grupo “Gente más Gente” con “40 monos” – así se decían sus integrantes - luego de una taller de pantomima coordinado por el argentino René Palacios en la Universidad Mayor de San Andrés. Eran tantas personas que decidieron llamarse “Gente más Gente igual Gente”, pero el teatro es como una moledora de carne capaz de comerse a la gente que le gusta el teatro, más si ese teatro trabaja con el silencio como herramienta. Así fue que el grupo quedó con diez personas, luego cinco, tres... hasta que al final del camino terminaron siendo solo dos “monos”: José Luis Lora y Vladimir León.

Las obras que crearon estaban dirigidas a “mostrar una visión crítica de la realidad” con énfasis en la comedia, porque “la

dictadura todavía estaba cerca”. Pero había muchos asuntos que trabajar desde la pantomima. Muchas, muchas obras. Motivo de un estudio dramaturgico especial.

“El huevo” era una obra satírica que mostraba las diferentes formas de amor que sienten los seres humanos: el amor a la patria, al poder, al dinero, el amor al amor. Era una obra para verla. “Laburo” una obra que mostraba el doble sentido de “trabajar” y “el poder de la burocracia que vive del que trabaja”. “El nido”, donde se mostraba que el mundo es nuestro nido y el árbol en el que se encuentra. Esta obra, siempre vigente, lleva a preguntarnos ¿Qué será de nuestra vida si destruimos nuestro mundo, en el nombre de Dios o de una sociedad más justa? ¿Destruir este orden injusto para sembrar un nuevo mundo desde las cenizas? ¿Sí? ¿Y qué pasaría si tú te conviertes en la ceniza de un orden injusto?

Preguntas, preguntas que dejaban las obras de esos “monos” callejeros, locos de atar, presentando sus obras en plazas, colegios, ferias, teatros barriales – que nunca son teatros hechos y derechos – o donde fuera.

El Teatro del Oprimido y la Asamblea Constituyente

Al pasar los años, el grupo “Gente más Gente” se extinguió, paradójicamente porque se quedó sin gente. Pero de sus cenizas nació otro grupo con el nombre de “Taller del Barrio”. ¿Por qué ese nombre? Simple porque estaba ubicado en un barrio, promoviendo las artes escénicas: teatro y teatro de títeres, para la gente de la zona.

Años después, cuando en Bolivia se desarrollaba la Asamblea Constituyente, el nuevo grupo, se unió a la Red del Teatro del Oprimido, bajo los lineamientos del brasilero Augusto Boal, Paulo Freire y las experiencias propias de los grupos de teatro del país.

A través de esa Red, presentaron una propuesta a la Asamblea Constituyente, que debatía cómo debiera ser el nuevo Estado Boliviano. ¿Qué fue de esa propuesta? ¿La

Asamblea la tomó en cuenta? José Luis Lora tiene la obligación de mostrar la propuesta que se hizo desde la sociedad civil, aquella desconocida que muchas veces se queda en silencio. Es su deber.

¿Y el silencio?

En el teatro, saber hablar es una cualidad que se la construye durante horas y horas de trabajo, aprendiendo a hablar correctamente para que la gente te oiga y pueda captar los sentimientos que expresan actrices y actores. Es como aprender una partitura musical. ¿Sabías que no es lo mismo decir “mamá” con la alegría de un niño, de una niña o de una persona adulta que ha recuperado a su madre perdida. El sonido de las palabras, son una gran herramienta que la vida misma nos ha dado.

Pero “hablar en silencio”, es un desafío muy grande. El silencio es una maravilla de la naturaleza y la vida. ¿Alguna vez has “escuchado” el silencio en lo alto de una montaña o en una pradera? Quienes han tenido esa experiencia pueden contarte la sensación sobrecogedora que envuelve... ¿Por qué? ¿Por qué?

“Lo estático es lo más dinámico. Es el comienzo y el fin. Todo se mueve aunque estés estático. En el silencio pasa lo mismo, el silencio es poderoso, tiene una fuerza tremenda. El movimiento es concreto, la palabra es abstracta. El silencio es liberación. El humano está acostumbrado a la sociedad y tiende a hablar, como los políticos...”²⁰⁶

El silencio de la persona que más quieres puede ser angustiante, puede darte la fuerza de un huracán, encender la energía que tienes en tu profundo “yo” o derretirte como el sol derrite la nieve. El silencio es poder. Una mirada en silencio puede cambiar tu vida.

La mosca loca o el payaso del silencio

Hoy, puedes ver en las plazas de cualquier ciudad de América Latina, unos esqueletos tocando música: Buenos Aires, Santiago, Quito, La Paz, Potosí, Iquique, Valparaíso, Cochabamba... calaveras que bailan al ritmo de un arquitecto que decidió diseñar los planos imaginarios de una sociedad más humana. Es una “mosca loca” como le dicen algunos de sus amigos.

Esa “mosca loca” de nombre José Luis Lora, aun anda vagando por el mundo, solo, algunas veces acompañado. ¿Por qué? ¿Por qué hace eso? ¿No es mejor trabajar en una oficina de planificación urbana? ¿Diseñar parques y plazas? ¿Ganar un buen sueldo? Esas preguntas salen de la gente que observa su arte. Algunas personas piensan que es un mendigo que pide plata en la calle.

Pero no. En lugar de trabajar en una oficina, mueve marionetas con una maestría que solo se puede conseguir con horas de trabajo disciplinado e intenso. Por eso, en las calles puedes ver esqueletos que hacen punteos en la guitarra, redoblan una batería construida con vértebras, mueven sus caderas esqueléticas al ritmo de la música de los Beatles o de cualquier ritmo.

Cuando se le pregunta sobre esa forma de vivir, exponiéndose a que lo consideren mendigo, él contesta que es un artista.

“Para la gente el artista es sirviente, es vago, pero no. El arte es trabajo. Se debiera entender el rol del artista en la sociedad ¿Te imaginas una huelga de artistas?”²⁰⁷

Bueno, ese artista, muchas veces subía las calles empinadas de La Paz, para llegar a los barrios populares y sembrar teatro, como en Pasankeri, Santiago Segundo, Alpacoma, Achachicala... Muchas veces caminaba por esos caminos del arte con Virginia Aramayo, su esposa y compañera de vida. También lo hacía con Luciano,

206 Entrevista a José Luis Lora. febrero de 2017.

207 Entrevista a José Luis Lora.

Sisay, Ruyare, sus hijos. Era como un tropel del grillo, dejando arte por el mundo. Poca cosa. Algunos dejan armas, droga. Violencia que son más rentables.

“Andando por aquellos caminos, he tenido la oportunidad de conocer gente maravillosa de los sectores populares: amigas, amigos, educadoras, educadores, poetas, músicos, titiriteros, titiriteras, bailarines, bailarinas, teatreros, teatristas; juntos luchando por nuestros ideales de cambio, luchando por cambiar la sociedad y construir un mundo mejor”²⁰⁸

Claro. Siempre que andas por esos caminos te encuentras con gente maravillosa, dispuesta a construir un mundo mejor, que no se parece a nada de lo que vivimos hoy. No se parece, pero no es fantasía, es como un jardín con flores verdaderas.

La leyenda de Pasankeri

Cuenta una leyenda de Pasankeri, un barrio colgado en la ladera oeste de la ciudad de La Paz, que en las noches, caminaba una hermosa mujer vestida de blanco, seduciendo a los vecinos que pasaban solos por los cañadones que conducían a la zona, pasada la media noche.

Por esos cañadones, algunos años atrás se habían suicidado tres colegialas, por haber reprobado en sus estudios.

El asunto es que una noche, don Juan estaba regresando a su casa a las 2 de la madrugada, cuando vio una mujer. Una mujer tan hermosa, que su corazón comenzó a latir aceleradamente. Pero al ir hacia ella, miró sus pies y eran... unas patas de gallo... Al día siguiente lo encontraron desmayado, con la nariz ensangrentada. Dicen que los espíritus, cuando te encuentras con ellos, te dejan ensangrentado... Esas eran las historias que se contaban en Pasankeri.

¿Crees en las almas y los espíritus de los barrios? Quién sabe. Lo cierto es que esos lugares estaban llenos de misterio.

Por esos cañadones que llevan a Pasankeri, los teatreros subían promovieron grupos de teatro juvenil, otra vez como misioneros. Y para publicitar las obras, organizaban “marchas culturales”, las mismas que comenzaban con pocas personas, hasta que se convertían en verdaderas marchas. Pero no eran para reclamar nada, eran invitaciones para que fueran a ver teatro. ¿Extraño verdad?

Achachicala y el mundo fabril

Achachicala es una zona que se encuentra en el norte de la ciudad de La Paz. Esta zona concentra una buena parte de la historia de la clase obrera de Bolivia. Sus habitantes eran fabriles, que vivían al lado de muchas fábricas importantes del país.

“Mi nombre es Modesto Mamani, ingresé a la fábrica IBUSA el año 1951 (...) Hemos visto empresas grandes, ahí yo puedo citar a SOLIGNO, la SAID, que también era la vanguardia, la fábrica de vidrios y otra fábricas medianas que hoy en día están totalmente cerradas...”²⁰⁹

Aun hoy se pueden ver los restos de las canchas de tenis de sus dueños. También las fábricas que han sobrevivido el paso de la historia. Pero esa es otra y gran historia.

En ese mundo fabril, en los años cincuenta, también se hacía teatro y radio, como el Festival Nacional de Teatro Fabril realizado en 1955.

“El MNR a través de extensión cultural que era dependiente del Ministerio de Trabajo, dirigido por Ignacio Duchén de Córdova, trató de llevar la cultura a diferentes fábricas...”²¹⁰

208 “El Teatro del Oprimido como Estrategia Educativa”. José Luis Lora. Asociación Alemana de Adultos. Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura.

209 “Los fabriles vistos por ellos mismos”. Federación Departamental de Trabajadores Fabriles de La Paz. CENPROTAC, CEBIAE, Red Boliviana de Investigación – Acción Participativa. Junio. 1992.

210 “Los fabriles vistos por ellos mismos”. Federación Departamental de Trabajadores Fabriles de La Paz. CENPROTAC, CEBIAE, Red Boliviana de Investigación – Acción Participativa. Junio. 1992.

Pero de esa historia, solo existen algunos datos. El resto es oscuridad.

CEJUPA y los “Nakes” de Achachicala

Cuando los teatreros del Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura, llegaron hasta Achachicala, se encontraron con jóvenes que estaban agrupados en la parroquia de la zona, con el nombre de Centro Juvenil Parroquial Achachicala. CEJUPA era su sigla. Los “cejupianos”, se apropiaron de la idea de núcleos culturales y organizaron sus propios festivales, con teatro incluido, buscando que su comunidad tome conciencia de la importancia de la juventud, la equidad de género o la reducción de la homofobia. Hoy siguen siendo una organización juvenil que sigue esta idea. Dinamizando actividades en La Paz y El Alto.

Allí, entre esos “cejupianos” se encontraba Martín Rengel, líder juvenil que años después fue Concejal del Municipio de La Paz, acompañado por una multitud de chicos y chicas que tenían pasión por hacer algo “bueno”, aunque no sabían cómo hacerlo. Patricia Oliva, Luis Gonzales, María Zuazo, Marisol, Sandra, Viky, Yandira... eran los años noventa.

Eran un ejemplo de almas limpias, que no conocieron las dictaduras, aunque muchas veces no tenían para comer. Sí, para comer. ¿Qué hacer cuando el Estado derrama la riqueza de su gente por los basureros de la historia?

Junto a los “Cejupianos”, como se llamaban a sí mismos, en la zona también estaban otros jóvenes como los NAKES, grupo de pandilleros que daban miedo; alcohólicos, asaltantes y quién sabe qué más. Pero es justo reconocerlo, respetaban el teatro.

Cuando los teatreros, preguntaban, solo obtenían algunas palabras, mezcladas con el olor a alcohol.

Teatrero.- ¿Por qué tomas?

Pandillero.- Ná que ver...²¹¹

Teatrero.- ¿Qué quiere decir NAKES?

Pandillero.- (Levantando los hombros) Na' que ver...

“Chuquiago... ¿Esperanza o calvario?”²¹²

En esa zona obrera, los jóvenes del CEJUPA, sentían que debían mostrar críticamente un pedazo de su vida. Aquella vida de migrantes indígenas que llegan a la ciudad de La Paz, con esperanza, pero que solo encuentran un calvario de discriminación, criminalidad y pérdida de identidad.

Así fue que escribieron, colectivamente, una obra de teatro a la que le dieron el nombre de “Chuquiago... ¿Esperanza o calvario?”. El cariño que le pusieron a esta obra, los llevó a presentarla en centros juveniles de barrios como el suyo, en la Federación de Maestros Urbanos y grabar un vídeo artesanal en el campo.

Clementino.- (Mirando a otra de las vendedoras) Me está gustando la cholita oye...

Cholita.- (Enojada) Como va decir eso... yo soy casada. (Entran los “chojchos” vestidos a la última moda -como Rambo, rapero, etc. y con su grabadora al hombro-. Se encuentran con uno de los suyos)

Chojcho 2.- Hola... (Se saludan de una manera especial)

Chojcho 1.- (Ve a Clementino y lo reconoce) ¡Clemente! (Se abrazan emotivamente y con mucha alegría)

Clementino.- Oye Justino, ¿Qué es de tu vida pues hermano?

211 “Ná que ver” significaba “nada que ver” o “no sé”

212 Obra publicada en “Tramoya” 33 – Universidad Veracruzana. Rutgers University – Camden. Octubre-Diciembre 1992. Rescatada por el equipo CENPROTAC.

Chojcho 1.- Ya no me llamo Justino, ahora me llamo Jhonny... Jhonny me llamo...

Chojcho 2.- (Burlonamente) Yaaa... ¿Este es tu amigo?

Con obras con obras teatrales como éstas, estaba surgiendo una nueva dramaturgia, lejos de las obras burlescas tradicionales. ¿Cuándo se instalarían masivamente? Han pasado muchos años y aun no han encontrado terreno fértil. ¿Hasta cuándo?

Mandiles blancos

Otra obra que crearon los “cejupianos” trataba de la vida juvenil en los años noventa. ¿Con qué temas? Los que estaban contaminando las grandes ciudades, no importaba si estaban en dictadura o democracia; alcohol, droga, violencia, embarazos no deseados, abandono y pobreza de niños, niñas y adolescentes.

Teresa.- (Nerviosa) José, quiero decirte algo...

José.- (A la defensiva) ¿Qué quieres?

Teresa.- (Nerviosa) Estoy esperando un hijo...

José.- (Frio) ¿Y...?

Teresa.- Es tu hijo...

José.- (Violento) ¡De quien será ese hijo! ¡Con cuántos hombres habrás estado...!

Obras como esa, fueron grabadas en formatos de vídeo, que hoy son reliquias; Betamax o VHS. Ahora hay que buscarlos como si fueran dinosaurios.

Don Julio de la Vega en los barrios de La Paz

Un crítico teatral con disciplina de militante

Don Julio de la Vega era un escritor muy importante en el país²¹³. A don Julio le gustaba el teatro. Algunas veces veía obras en salas casi vacías, con cinco o seis espectadores, pero siempre tenía comentarios en algún periódico.

Cuando el Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura, desarrolló un programa de Promoción Cultural en los barrios de La Paz y El Alto, se encontró con “Qhana”, una organización no gubernamental que desarrollaba un programa destinado a la “promoción campesina”. ¿Qué tenía que ver ese programa con el teatro? Nada. ¿Entonces qué pasó? Simple, estaban algunos teatreros que decidieron apoyar la iniciativa de promover el teatro en los barrios. Así fue que las dos organizaciones decidieron organizar un Festival de teatro que surgiera en los barrios de las ciudades de La Paz y El Alto.

Algunas personas objetaron el nombre de Don Julio de la Vega, porque – decían – no representaba a los barrios populares, planteando la dualidad de Teatro popular versus teatro “elitista”, y que don Julio pertenecía a la élite. Pero ese debate no prosperó y comenzó una nueva aventura llamada “Festival de teatro de los barrios Julio de la Vega”. Era el año 1991.

En ese empeño, de hacer teatro, estaba Arturo Archondo, una persona muy comprometida con el teatro, como director y dramaturgo, ya desde los años setenta.

“Posteriormente, a las primeras experiencias, Arturo Archondo

213 Fue novelista, poeta, dramaturgo, abogado, docente y director de la carrera de literatura de la UMSA.

También era Crítico de cine y teatro. El festival de Teatro de los Barrios lleva su nombre. Fue miembro sobresaliente de la agrupación “Segunda Gesta Bárbara” movimiento literario boliviano de mediados del siglo XX (...) primer premio del Concurso de Poesía “Franz Tamayo”, de la Alcaldía Municipal de La Paz (...) Medalla “Pablo Neruda” otorgada por el Gobierno de Chile (...) mención del Premio “Erich Guttentag” y mucho más.

dirigió la obra de su creación “Diálogos de hoy” que tenía un contenido profundamente social (...) nos tocaba de cerca, fue quizás la obra que empezó a desarrollar el espacio crítico en nuestras jóvenes conciencias”²¹⁴

Así fue que se inició una nueva aventura teatral, en la que se juntaron dos tendencias: la del Teatro Popular, comprometido con los barrios populares y la del teatro con enfoque más artístico.

Seis años de teatro en los barrios

Así fue que ocurrieron varios años de teatro en los barrios, entre 1991 y 1996. Seis años de sudor, de caminatas por los barrios populares en las ciudades de La Paz y El Alto, con encuentros apasionados de teatreros y teatreras con jóvenes que buscaban teatro, como si de alimento se tratara.

La idea seguía siendo el Teatro Popular, pero con miradas distintas. Para los grupos teatrales de esos años, ya no se trataba de hacer teatro al servicio de la revolución o el socialismo, como en los años setenta. Era la lucha contra los males concretos que la gente joven, sus familias y sus barrios enfrentaban: alcoholismo, drogadicción, embarazo adolescente, pandillas, discriminación, violencia en la familia, falta de trabajo... males concretos, muy concretos. El teatro de esos momentos se había puesto la responsabilidad de denunciarlos. La responsabilidad de gritarle al Estado y la sociedad que esos males estaban presentes quemando todo a su paso, de manera acelerada, en plena democracia.

En esos años, una palabra extraña de origen ruso, se había metido en las charlas de los grupos que seguían proponiendo Teatro Popular. “Perestroika” era la palabra, su significado era “reestructuración”. ¿De quién? De la Unión Soviética. Ese país había sido un modelo de sociedad socialista ideal para mucha gente de izquierda, entonces era importante la palabra y lo que estaba

ocurriendo en ese lejano lugar. En los puestos de venta que ofrecían libros piratas, circulaban algunos textos que explicaban lo que estaba pasando más allá del horizonte boliviano.

Fue entonces que una noticia cayó sobre los cerebros de quienes deseaban el socialismo para Bolivia. ¡Había caído la Unión Soviética! sin que sus enemigos hubieran hecho nada. Solita cayó el modelo de una sociedad nueva. Era como si una actriz se hubiera caído en pleno escenario.

Inmediatamente las preguntas surgieron como hongos, parecía que un vacío ideológico estaba surgiendo. ¿Qué pasó con el ejemplo de socialismo que representaba la URSS? ¿Qué estaba pasando? ¿Hacia dónde había que ir? ¿Y el teatro popular...? ¿A dónde debía dirigirse?

Pero esos asuntos no fueron un impedimento para que jóvenes con sus grupos de teatro participen en el Festival de teatro de los barrios. No les importaron las adversidades y confusiones ideológicas o políticas. Como siempre, cuando de teatro se trata, varios grupos se metían en el festival sin saber dónde estaban entrando.

Pero igual se metían. Parecía que el teatro tenía una energía que sobrepasaba la razón política, la lógica, la razón. Una energía que estaba escondida en los recónditos parajes del inconsciente.

“El grupo “Libertad” de Alto Lima. Ernesto Paredes e Isaac Mendoza, nos contaron que no sabían qué era el teatro y que uno de ellos comenzó a actuar cuando alguien del colegio en el que estaba le dijo que hiciera un papel de capataz, pero tampoco sabía qué era un capataz. Sin embargo decidió meterse en el asunto. De esa manera formaron un grupo, trabajaron en base a un bosquejo autodirigiéndose (...) posteriormente hicieron presentaciones en la calle a pesar de las críticas que les hacían (les

214 “La Puerta. Una historia de teatro” Homenaje a Oscar Suárez Rocabado. Xerardo Zalles Cueto.2008.

decían “estás como limosnero”²¹⁵

En un documento encontrado entre viejos papeles, existen algunos datos de las actividades realizadas en aquellos años.

“6 festivales centrales, festivales zonales, 117 grupos participantes, grupos de provincias, 1 grupo de Oruro, 1 grupo internacional (España), talleres centrales, 4 publicaciones, más de 500 actores, actrices y técnicos (promedio bajo si se considera 5 por grupo), cerca de 10.000 personas asistentes (no se tiene registro completo del público de la mayoría de los festivales zonales, en los cuales aumentaron)”²¹⁶.

Después de esos años promocionados por el Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura, el festival de teatro de los barrios continuó solo con la energía de los grupos. ¿El registro histórico? Casi nada. Si tienes datos sobre esos festivales, sácalos a la luz. Que no queden en la oscuridad.

¿Y los resultados de esos festivales? Es poco lo que se sabe. Uno de ellos, Fernando Peredo, personaje importante de la película boliviana “El cementerio de los elefantes” cuenta que su labor teatral comenzó con el festival. Pero ¿Y otras personas? Qué será.

Ensalada de grupos teatrales

En el 4to Festival realizado en el auditorio de la radio “Qhana”, según se observa en un programa del año 1994, participaron grupos de la ciudad de La Paz: Achachicala el tradicional barrio obrero, Villa Victoria la insurrecta, Miraflores el barrio de clase media, Villa Pabón según se cuenta era una base de Túpac Katari en los años del cerco a La Paz y muchos otros barrios con historia. De la ciudad de El Alto, participaron grupos de Villa Exaltación, 12 de octubre, Villa Dolores, Ciudad Satélite.

En estos festivales, se encontraban grupos de diferente naturaleza y condición social. Además de los grupos de barrios que producían sus obras con metodología de creación colectiva, estaban grupos que hacían del teatro una actividad profesional, como el “Pequeño Teatro” dirigido por Guido Arce y otros directores que trabajaban con base en libretos de autores extranjeros como Eugene Ionesco, Osvaldo Dragún, Alejandro Casona, Karl Valentine, Luigi Pirandello o de autores nacionales como Sergio Cáceres, Oscar Suarez Rocabado, José María Romero o Arturo Archondo²¹⁷. ¿Y las dramaturgas dónde estaban? No estaban en el Teatro Municipal.

Pero eso no era todo, en esos festivales también estaban grupos considerados marginales, como lustrabotas, niños y niñas que se encontraban en “situación de abandono”, en “desventaja” o “riesgo social”. En desventaja porque estaban lejos de la escuela, de un trabajo decente, del derecho a la salud o a una familia estable. En riesgo social porque estaban muy cerca del alcoholismo, el consumo de drogas, pandillas, prostitución y otros asuntos “pesados” que algunas Organizaciones No Gubernamentales trataban de solucionar. Era como poner algodón con alcohol en una herida de bala.

Como se podía observar en esos años, la ensalada de grupos, obras, autores, actores sociales, organizaciones promotoras, metodologías, estaba servida en los festivales centrales que se realizaban cada año, aunque el proceso de producción teatral duraba muchos meses.

Con esas ensaladas artísticas, los conflictos también entraron en escena. Las visiones de sociedad, los objetivos y formas de vivir eran muy diferentes. Con esa diversidad, los choques no tardaron en presentarse.

215 “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.

216 “Sistematización prospectiva – Festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega” – 1991 – 1996. Publicado en 1997.

217 Programa del 4to Festival de Teatro de los Barrios “Julio de la Vega”. 1994.

“Lustras” borrachos versus actores profesionales

En uno de los festivales se presentó un grupo de teatro compuesto por lustrabotas de la Plaza “Pérez Velasco”, en pleno centro de la ciudad. La organización no gubernamental que los apoyaba era el Proyecto “Qharuru”²¹⁸. El asunto fue que los lustrabotas llegaron a una reunión con algunos tragos de alcohol.

La tormenta se desató, con rayos y centellas. Algunos grupos pidieron que no se acepte a este grupo o de lo contrario se retirarían del festival. La amenaza era dura, pues el festival podría fracasar, echando por tierra los esfuerzos de desarrollar el teatro en los barrios y el protagonismo juvenil. Pero los “lustras” no estaban solos, otros grupos los apoyaron, señalando que el festival debía ser democrático e incluyente y que no se podía excluir a gente del pueblo.

La réplica no tardó en aparecer pues otras personas consideraban que el teatro debe respetarse, que la gente de teatro que llega con alcohol o droga no merece estar en un festival que pretende impulsar el protagonismo y el liderazgo juvenil en sus barrios y el país.

- ¿Qué liderazgo pueden dar jóvenes que se dedican a consumir alcohol?
- ¿Qué ejemplo pueden dar estando borrachos?

Eran algunas de las preguntas que se planteaban en la reunión de grupos, antes del festival. El asunto estaba caliente. Tan caliente que alguien sugirió que era necesario desarrollar una ética teatral que guiara el comportamiento de quienes deseaban hacer teatro. ¡Gran desafío!

Al final, el grupo de lustrabotas, fue aceptado en el festival, acompañado de duras críticas, las mismas que duraron muchos días. ¿Su obra teatral? Solo están los recuerdos una obra que mostraba las alas negras de un personaje que representaba

218 “Mañana” en idioma aymara.

219 Drogadictos

la muerte persiguiendo a niños y jóvenes lustrabotas... ¡Quién sabe dónde estará el libreto! Posiblemente haya terminado en alguna empresa que recicla papel usado. El año 2003, algunos dirigentes de los lustrabotas que tomaron la sede del proyecto Qharuru, vendieron todo el papel que encontraron, a una empresa que producía papel higiénico.

Ojo morado

Luego del conflicto con el grupo de lustrabotas, los festivales que se realizaron en los siguientes años, fueron el escenario de nuevos cuestionamientos para los grupos participantes. El asunto fue que llegaron otros grupos “cuestionables”. Uno de ellos era el Teatro “Ojo morado”. ¿Adivinas por qué clase de personas estaba conformado este grupo? ¿No?

El grupo estaba compuesto por jóvenes, como se dice eufemísticamente, “en conflicto con la ley”. Chicos de la calle o en situación de calle, abandonados, pandilleros, ladrones, violentos, k’olos²¹⁹, borrachos y una larga lista de adjetivos que se usan para describirlos. En esos años ya se los consideraba como semillas de sicario.

Esos jóvenes eran integrantes del Hogar Albergue de Niños Abandonados, HAPMA, ubicado en la ciudad de El Alto, en un lugar que se llama Alpacoma. Desde ese lugar se puede observar la belleza de la ciudad de La Paz, especialmente en las noches. Sin embargo, esa belleza contrastaba con el rostro duro de los chicos que estaban en el grupo de teatro.

Este grupo estaba dirigido por Stefan Gurtner, un suizo con alma noble, resiliente y sangre fuerte que decidió utilizar el teatro como un medio para cambiar a esos jóvenes. Cambiar la sociedad era algo muy lejano, teniendo al frente estos “chicos”.

Los libretos de las obras que presentaban, deben estar escondidas en algún rincón del alma de Stefan o en algún cajón perdido entre las telarañas de algún depósito.

El título de una de esas obras creadas colectivamente, se llamaba “El país de la fantasía”. Era una obra que puede dar una idea, de cómo el mundo de la desgracia puede crear visiones de futuro.

Un sueño llamado “Trono”

Otro grupo con similares características que las del “Ojo Morado”, era el “Teatro Trono”, dirigido por Iván Nogales Bazán, hijo de un guerrillero que murió en Teoponte. El nombre completo del grupo era “Teatro Trono de la Comunidad de Productores de Arte Compa”.

El nombre “Trono” deriva de

“¿Por qué TRONO? PARA dar un sentido positivo a un nombre nefasto que los niños de la calle le pusieron al CDTV (Centro de Diagnóstico Terapia Varones), albergue de rehabilitación para niños de la calle dependiente del Estado. TRONO proviene de “tronar”, de arruinarse, y también porque “ahí no haces nada, vives como rey, comes y duermes gratis...”²²⁰

Pero ese era un lugar de cuyo nombre no daba ganas de acordarse.

“Aun hoy cada vez que paso por el Trono... las cosas parecen cambiadas, pero unos gritos se deslizan hacia mis oídos... soy yo algunos años atrás, que sigue derramando lágrimas, o es otro como yo, que llora un pedazo de pan.”²²¹

Este grupo de teatro realizó presentaciones en México, Alemania y otros países, además de giras por casi todos los departamentos de

Bolivia, barrios populares y diversidad de instituciones.

Las obras que presentaba el grupo, mostraban las realidades de niños, niñas y adolescentes, en situación de calle, además de cuestionamientos a la sociedad y las instituciones del Estado.

“La primera obra se llamó *Vida de Perros*, dice Claudio. “Trata de niños de la calle, quienes son abusados y maltratados por la policía. Muestra cómo sobreviven los niños gracias a los robos. Otra obra se llama *El Meón*. Trata de la vida en los establecimientos de la autoridad DIRME. Quiero saber qué dicen las autoridades de DIRME²²² cuando ven estas obras. “Se han enojado” dice Claudio”²²³.

Los integrantes del grupo eran unos “soñadores de harapos”, como se decían a sí mismos. Cincuenta y ocho adolescentes que participaban como “miembros plenos”. Cada uno de ellos con una historia... una historia que cada día se hace más cotidiana, más cultural y una manera de vivir de la gente joven del siglo veintiuno. ¿Qué está pasando? Diálogos como los que se relataban en el libro del teatro Trono, en los años noventa, parecen el pan de cada día del año 2017.

“Y de pronto, golpearon la puerta y mi abuela me dijo:²²⁴

- Tu mamá debe ser
- Sí, está borracha

Pero algunas historias como la de Claudio²²⁵, otro integrante del grupo “Trono” eran de muerte y vacío...

220 “El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.

221 Ángel Urey, el “Fantasmita”, integrante del grupo “Trono”.

222 DIRME: Dirección Nacional del Menor. Institución del Estado que atendía a niños, niñas y adolescentes en situación de calle o abandono.

223 “El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.

224 Testimonio del “Chila”, Juan Carlos Cornejo, un integrante del grupo Trono.

225 Claudio Urey Miranda (Fantasma)

“Sí, está la navidad en la calle después de la muerte de mis padres era dura porque sin familia todo es vacío”²²⁶

Pero el grupo de teatro, era un hogar, una fuente de alegría, una cascada de aprendizaje que les permitía avanzar en medio de la inmundicia... En ese mundo, el Festival de Teatro de los Barrios “Julio de la Vega” se convirtió en una meta que les daba sentido a su vida artística.

- “Era la primera vez que participábamos en un Festival²²⁷ (...)
- Bien changos, ahora ya no somos principiantes, aunque cada vez hay que mejorar el trabajo. Ahora vamos a participar de un festival, mañana se va inaugurar. Realmente cuando dijo eso Iván, saltamos como pulgas, solo estaba alucinando”²²⁸

En efecto, el Festival “Julio de la Vega” se había convertido en una pequeña fuente de agua en el desierto sobre el que caminaban niños, niñas y adolescentes, que solo conocían el mundo de la calle. El Festival no estaba sirviendo a ninguna revolución, solo estaba siendo como una vertiente de agua en el desierto. Nada más.

¿Y la revolución?

En los festivales de los barrios, realizados en la década de los noventa, las ideas de revolución habían desaparecido de las presentaciones de teatro. El escenario había cambiado radicalmente. No había dictaduras militares, estaba la democracia, la idea de “clase obrera” como “vanguardia” de la sociedad, tal como se proclamaba en los años setenta entre las dirigencias obreras, no aparecía en escena, había hecho mutis. ¿Qué ocurrió? La famosa Perestroika, la Glasnost y la caída del socialismo en la lejana Unión Soviética, el surgimiento del “neoliberalismo” en el mundo, el

llamado “Consenso de Washington”, el decreto 21060, la crisis del nacionalismo revolucionario en Bolivia y otros asuntos estaban en escena. Ese nuevo escenario ¿Había acabado con las ideas de socialismo? ¿Los grupos se habían vuelto neoliberales? ¡Quién sabe! Pero ese es otro asunto.

El hecho es que, en la dinámica teatral de los años noventa, algunas veces – pocas – surgían algunas ideas sobre el marxismo o el cambio del sistema capitalista. Esas ideas, generalmente eran producto de vivencias más que de teorías. La mayoría de los grupos teatrales no tenían respuestas.

“... mi padre se fue para nunca volver, con una promesa que esperamos muchos años. Se fue para Teoponte enarbolando los ideales que le permitan cumplir su promesa. Yo, aun lo espero... Perseguido por los generales que se repartieron el poder por esos años, y con los ideales del Che a cuestas, rifó su vida en Teoponte [...] al sistema hay que cambiarlo desde adentro, que no es tiempo de épocas arcaicas donde el marxismo imperaba en la boca protestona de los rebeldes”²²⁹.

El hecho es que las obras que se presentaban en el festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega” que, ya desde el nombre, no planteaban temas relacionados con la revolución socialista. Estaban entrando en el escenario nuevas propuestas.

Los nombres de las obras te pueden dar una idea: “¿Y quién sabe qué...?”, “No te destruyas a ti mismo”, eran obras creadas por el grupo “Jesús Obrero” planteando dudas existenciales, “Escenas de la Fe y del Amor” o “Divagaciones y canción oscura”, dirigidas por Karmen Saavedra,

226 Id.

227 Se refieren al Festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega”

228 El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.

229 “El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Testimonio de Iván Nogales.

con temáticas basadas en la incertidumbre, el amor y la fe.

Otros títulos como “Sexos opuestos, ambos opuestos” del grupo “Bufón Show” escrita y dirigida por Víctor Orihuela, analizaban asuntos relacionados con la equidad de género, “La historia de Martha y Mamerto y un día de desconcierto” del grupo infantil “Wisllita” escrita por José María Romero y dirigida por Jaime Aliaga. En fin, otros tiempos, otro teatro...

Teatro del Oprimido o el caso de Augusto Boal

El año 1988, Augusto Boal, gracias a las gestiones del Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura, llegó a ciudad de La Paz un famoso dramaturgo, escritor y director de teatro brasilero, dispuesto a enseñar su teatro a jóvenes de los barrios, en medio de un nuevo escenario teatral.

Don Augusto, nominado para Premio Nobel de la Paz el año 2008, desarrolló un método teatral denominado “teatro del oprimido” y una metodología de teatro pedagógico, destinada a la transformación social en base a la comprensión y liberación de todas las formas de opresión. No era cualquier cosa este don Augusto.

“La meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo”²³⁰

Don Augusto, compartió con grupos juveniles de teatro de los barrios, en el Centro Juvenil Parroquial de la Villa Victoria, enseñando sus técnicas teatrales, su método y su metodología educativa. El encuentro con este señor, dejó enseñanzas y reflexiones que estaban relacionadas con el Teatro Popular que ya habían

experimentado algunos en los gloriosos o caóticos años de los años de los años setenta y ochenta, según como se vea.

El caso es que los militantes o misioneros del Teatro Popular de aquellos años, desarrollaron técnicas y métodos teatrales similares a los que planteaba don Augusto Boal - por ejemplo los debates con el público luego de las presentaciones o los procesos de construcción de obras con participación de vecinos y vecinas de barrios populares -. En algunos casos, las obras de teatro terminaban con marchas de protesta en las calles de La Paz.

Pero cometieron el error de su vida, ¡No escribieron sus experiencias, ni sus reflexiones, ni sus teorías! Entonces ¡a llorar al río! En cambio, don Augusto, sí escribió y se convirtió en icono del Teatro del Oprimido.

Bajo esos antecedentes, la gente joven de los barrios de La Paz, tuvieron la oportunidad de compartir con don Augusto, en un proceso francamente enriquecedor. Y por supuesto, unas canastas llenas de preguntas. Una de ellas era si el teatro debe ser “para” el pueblo”.

El teatro no debe ser para el pueblo

En los años 80, el asunto del Teatro Popular estaba atravesando varios dilemas. ¿El teatro debe ser “para” el pueblo? ¿“Del” pueblo? ¿“Con” el pueblo? ¿“Sin” el pueblo? Y muchas más preguntas para un curso de pocos días.

Se murió el pollito...

La posición de don Augusto, fue explicada de una manera sencilla, con una anécdota. Contaba que, cuando era niño, vio un pollito que trataba de romper el cascarón al momento de nacer. Pero el pollito sufría mucho. Ese espectáculo le dio tanta perna que decidió ayudarlo, tomó un pequeño martillo y comenzó a golpear el cascarón... resultado: ¡el pollito se murió! La conclusión que don Augusto sacó de esa experiencia para el teatro popular era que:

“No se hace teatro para el pueblo, si uno quiere hacer teatro popular tiene que hablar con el pueblo, hay que hacer teatro para ayudar al pueblo para que haga teatro para sí mismo”²³¹

¿Se murió el artista...?”

Luego de esa afirmación surgieron más preguntas, haciendo más difícil el asunto del Teatro Popular. Si el pueblo debe hacer teatro “para sí mismo”, entonces ¿qué queda de los artistas? ¿De las artistas? ¿Y si el artista es del pueblo...?

Tratando de responder esas preguntas, Augusto decía:

“Para mí hay dos formas de teatro en la cual el artista se dirige al público, sea popular o no, lo que importa es su visión del mundo. Es decir cómo yo veo el mundo (...) sobre el escenario yo explico lo que pienso (...) esa es una forma de teatro”

“La otra forma es el teatro del oprimido, es decir, aquel en que el pueblo llega a las conclusiones que él quiere”

¿¡Viva el pueblo...!?”

Con esta otra respuesta, los jóvenes, chicos y chicas que asistían al taller, se consideraban parte del pueblo, comenzaron a emocionarse y les dio la tentación de hacer loas y alabanzas al pueblo. Pero Augusto, les dijo:

“El teatro del oprimido no es un teatro de propaganda (...) no es ni propaganda, ni agitación, inmediata, es más bien como si yo fuera a enseñar una lengua para lo cual yo no debo escribir el discurso para el pueblo (... esta es una forma de teatro en que uno hace más preguntas que dar respuestas”

“Más preguntas que respuestas”, el asunto

estaba tan claro que había que preguntarse si las preguntas eran correctas, más aun, si las respuestas eran correctas. Este don Augusto Boal era un caso para estudiar...

Educando el cuerpo y la mente

Seis lecciones para el cuerpo, la mente y el sentimiento

Entre viejos papeles, está escondido un boletín que tiene un nombre extraño. Se llama “El perro, la gata y el puercoespín” haciendo alusión a las diferencias que tienen los seres humanos. Sus autores y autoras son personas que participaron en un taller de intercambio de experiencias teatrales, en aquellos años.

En las memorias se cuenta la manera como des-educaron y re-educaron sus cuerpos, en una secuencia de seis lecciones. ¿Qué lecciones?

Primera lección: El cuerpo existe. Como no. ¿Quién no sabe que el cuerpo existe? Pero el grupo de mimos “Gente más Gente”, decía que no se trataba de repetir un concepto. Se trataba de tomar conciencia del cuerpo, vivencialmente, de las posibilidades que tiene; rotar, tensionar, mover... en otras palabras, reconocer el propio cuerpo tan olvidado por el trabajo, las penas o la agitación de las calles.

Segunda lección: El cuerpo siente. Según los mimos de “Gente más Gente”, especialistas en el silencio, el cuerpo debe aprender a sentir los estímulos externos. Era como sacar al cuerpo hacia afuera. Prepararlo para ver el mundo exterior, como si fuera una semilla que comienza a romper la tierra para ver el sol. Linda experiencia.

Tercera lección: El cuerpo conoce. ¿No es el cerebro el que conoce? No... esta lección decía que se trataba de aprender a usar y desarrollar los sentidos, encargados de conocer el mundo externo. Claro. ¿Qué haría el cerebro sin los sentidos? Estaría

231 Palabras de Augusto Boal, extraídas del Boletín “La Villa Cultural”. Centro de Promoción de Técnicas en Arte y Cultura. 1989.

encerrado como en una caja negra. Para mirar el mundo el cerebro necesita ventanas. Pero también cada parte del cuerpo conoce, según su especialidad y en alianza con los otros sentidos. Por ejemplo, los ojos pueden desarrollar la sensibilidad del tacto, dejando de mirar.

“Con los ojos cerrados y con nuestro cuerpo fuimos reconociendo el espacio... nos reconocimos con las otras personas a través de nuestras espaldas...”²³²

Cuarta lección: el cuerpo se comunica.

¿No es la boca la que se comunica con las palabras? Sí. Pero las palabras no son la única forma de comunicarse. También, y sobre todo, es el cuerpo que se comunica. Efectivamente. Con las manos podemos expresar nuestros sentimientos, amor, alegría, tristeza, solidaridad... ¿Has probado usar tus manos para expresar tus sentimientos de amor? ¡Maravilla!

Quinta lección: el cuerpo crea. ¿No es Dios quien crea? No señora, no señor. Los mimos, expertos del silencio, mostraban que el cuerpo, cuando intenta – por ejemplo – imitar el movimiento del agua o el viento, es capaz de crear historias, como las del agua que se seca, se seca... como un cuerpo que ha convertido en desierto su mundo...

Sexta lección: el cuerpo se expresa. El cuerpo es capaz de mostrar sus historias, a través del movimiento y la sensibilidad.

“Un grupo mostró su historia del viento: varios vientos que se juntan, forman un remolino, estallan y mueren. El segundo grupo mostró la historia del agua: las olas que crecían hasta romperse contra las rocas”²³³

Así eran los encuentros teatrales que se realizaban en el marco del Festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega”. Eran actos educativos no escolarizados en los que la gente se formaba a sí misma, para

hacer teatro y ser felices. Parecían prácticas esotéricas de grupos misteriosos. Con esas experiencias ¿Quiéne quiere alcohol o droga? Era el año 1992.

Teatro Popular y tres campañas por la salud

Del consultorio a la calle y de la calle al teatro

Durante el gobierno de la Unidad Democrática y Popular -la UDP como popularmente se la nombraba-, el Ministerio de Salud, dirigido por el doctor Javier Torres Goitia, impulsó una estrategia de salud con participación popular.

En la ciudad de El Alto, en el Distrito III, siguiendo los lineamientos del gobierno, se impulsó el Proyecto de Fortalecimiento de la Atención Primaria en Salud, apoyado por la cooperación holandesa.

Así fue que el personal de los centros de salud, salió de sus consultorios, se fue a las calles, centros comunales y grupos juveniles, para formar “Responsables Populares de Salud”. Estos responsables tenían la misión de salir de los consultorios y acercar la salud al pueblo. Hacer que el derecho a la salud fuera una realidad.

En el cumplimiento de esa misión, médicos, enfermeras, administradores, se encontraron en los barrios populares con unas personas que para ellos eran extrañas: gente de teatro trabajando con jóvenes; “vieron que era bueno”, se acercaron, hablaron y decidieron hacer teatro con temas de salud. Allí nació el “Festival de Teatro Juvenil sobre Derechos Reproductivos” ¿Con qué temas? Otra vez la misma historia; alcoholismo, embarazo adolescente, droga, violencia en la familia... y la muerte. Y allí empezó otra historia teatral.

¡No salves a tu hijo de la muerte!

Estos teatreros y teatreras... ¡en cada asunto que se metían...! era como para llegar a la

232 “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.

233 “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.

locura... cosa que no era muy extraña para gente que ya conocía los barrios populares, como la palma de su mano.

Esta vez, en la ciudad de El Alto, se encontraron con una dolorosa realidad. Muchos niños y niñas morían por enfermedades que se podían curar fácilmente. Una de esas enfermedades era la diarrea. “Enfermedades diarreicas agudas”, como se dice en la jerga médica. Solo se necesitaban sales de rehidratación oral, mezcladas con agua hervida y listo. La consigna era:

“Si no quieres que tu wawa se muera con diarrea, dale sales de rehidratación oral...”

Pero... encontraron gente que no quería dar las sales de rehidratación a sus wawas... ¿Qué? ¿Por qué? ¿No quieres que tu wawa, tu bebé, se salve? ¿Quieres que se muera?

La respuesta que recibieron esos, y esas teatreras, fue una contra consigna que les partió el alma:

“Si tu wawa se enferma, no le salves, porque la muerte le va perseguir toda la vida”

¡Ay...!! Qué dolor... esa era la respuesta de gente pobre. Pensamientos de pobres que se convertían en ideología.

“Si tu bebé no puede sobrevivir a una enfermedad, no tiene la fortaleza para enfrentar la vida, entonces va ser débil y todo el tiempo va necesitar medicamentos. Pero los pobres no tienen dinero para comprar medicamentos. Entonces ¿Con qué vas a curarlo? Todo el tiempo se va enfermar... Igual se va morir... pero si vence la enfermedad sin medicamentos, entonces va ser fuerte para enfrentar la vida.”²³⁴

Y en esta situación ¿Qué podían hacer con el teatro? ¿Exaltar la vida? ¿Reclamar al

Estado? ¿Concientizar a las autoridades? ¿Luchar contra el imperialismo? Muchas preguntas, para teatreros que no sabían dónde se metían. Difícil salir de esos entuertos.

Pero el teatro siempre tiene algo que hacer. Con el teatro puedes indagar en las profundidades de la realidad, puedes sumergirte en aguas oscuras, llenas de penumbras. Puedes entrar en los rincones más profundos de tu alma o del alma de los pueblos, sacar la cabeza y volver a entrar. Es más, puedes encontrar los vicios o las virtudes de tu pueblo, en tu propia persona. Pero esa es otra historia. Otra historia.

¡Brindo por mi padre borracho!

Una chica que había participado en un festival de teatro, de la que ningún teatrero se acuerda su nombre, cuando le preguntaron qué era lo mejor del teatro, dijo:

“... es lindo saber lo que uno había sabido hacer...”²³⁵

El teatro no había sido solo el espectáculo, había sido la alegría de haber descubierto sus potencialidades. Fue como un sueño hecho realidad; el haber descubierto lo que “había sabido hacer” y que no lo sabía. ¿Alguna vez descubriste las potencialidades que no sabías que tenías? ¡Cuántas cosas tenemos escondidas en nuestro interior!

Pero, ¿por qué esa chica teatrera dijo esas palabras? Ella había representado el papel de una cholita alcohólica. En los ensayos era tan tímida que nadie creía que podría actuar frente al público. Pero deseaba hacerlo.

Al final, cuando terminaron los ensayos, el día de la presentación, los teatreros que coordinaron la producción teatral, estaban más nerviosos que ella misma. La función, pensaban, terminaría en fracaso. Era como entrar al cadalso. Cada paso era una tortura.

Pero, en escena, la chica tímida, cambió su rostro, su mirada, su voz y su cuerpo. Con una energía increíble, tomó la manta

234 Explicación realizada por un Responsable Popular de Salud.

235 Festival de Teatro sobre Derechos Reproductivos, con el tema “Embarazo adolescente”

que estaba sobre sus hombros, la puso en su cintura, tomó un vaso lleno de alcohol y con una voz ronca lanzó una larga lista de brindis:

Cholita.- (Levantando su vaso de singani) Brindo por mi padre borracho que me enseñó lo que es el trago... brindo por mi madre borracha que le gusta el trago... brindo por mi hermano borracho que brinda conmigo... brindo por los pobres, borrachos y perdidos... brindo por el papa que se encuentra en el Vaticano...

El público aplaudía, con cada brindis. Pero cada vez que tomaba el alcohol, le hacía un nudo en la garganta. Había llegado a la sensibilidad del público. ¿De dónde sacó esa energía? Nadie sabe. Y esa ironía; ¿Cómo puedes brindar por tu padre alcohólico? ¿y por el Papa? ¿Qué quiso decir?

Una señora de pollera, acostumbrada a ver comedias con personajes que representaban a la chola paceña, decía:

- “Este teatro me gusta, porque no se hacen la burla de nosotras”.

Pero había visto su propio drama. Un drama que se incrementa cada día y una práctica cultural convertida en problema de salud pública. Era julio de 1994.

¡Quiero ver a mi mamá!

Mientras la cholita alcohólica de la zona Rosas Pampa, brindaba por su padre alcohólico, otro grupo estaba mostrando otro lado del mismo problema. Esta vez era el drama de un niño que perdió a su madre y quería verla, como lo hacía su padre cuando estaba ebrio²³⁶.

Niño.- Papá, ¿por qué tomas?

Padre.- (Ebrio) Tú que sabes. Yo tomo para ver a tu mamá.

Niño.- Yo también quiero verla

Padre.- No puedes, está muerta. Además necesitas tomar trago como yo... pero no puedes, vos todavía eres un niño...²³⁷

Pobres teatreros, los temas sociales los perseguían como espíritus malignos que no les dejaban dormir. Aparecían en cada esquina, en cada barrio al que llegaban. Parecía que estaban condenados a mostrar en el teatro, los males de la sociedad en la que vivían. No importaba el dinero, si eran hombres o mujeres, si eran ancianas, abuelos, madres, padres, o niños.

Padre.- (Viendo a su niño borracho, tirado en el piso) Juanito... ¿qué te ha pasado? (ve una botella de alcohol) ¿Por qué has tomado?

Niño.- (Ebrio) Quiero ver a mi mamá, como tú la ves...²³⁸

Algo estaba pasando en los barrios que las discusiones políticas no dejaban ver, pero que el teatro las estaba vivenciando. La violencia en las familias y la calle, el alcohol, la droga, y muchos otros problemas sociales, estaban circulando al extremo de hacerse cotidianos y familiares. Tan familiares, que poco a poco dejaban de ser importantes, excepto cuando los grupos de teatro, los mostraban al público de manera artística.

Brecht y los suburbios de La Paz y El Alto

Bertoldt Brecht les había dicho, desde los años 40, que “el teatro debe ir a los suburbios, donde puede estar – digámoslo así- abierto de par en par”. Ahí en esos lugares, debiera “comprometerse con la realidad”²³⁹. Pero, ¿sabes? Los teatreros de Bolivia, La Paz y El Alto, sentían que la realidad era muy dura. Y debatían con Brecht en largas discusiones teóricas.

Teatreros.- Don Bertoldo, la realidad es muy dura, como para ponerla en el teatro.

236 Era la teatralización de una poesía.

237 “Quiero ver a mi mamá”. Vídeo.

238 Id.

239 Pequeño órgano para el teatro. Bertoldt Brecht.

Bertold Brecht.- (Hablando desde su libro) “El teatro conserva la libertad de divertirse estudiando o investigando”.

Teatros.- Pero, don Bertoldo, ¿cómo puedes hablar de diversión, cuando niños y niñas sufren violencia en sus casas?

Bertold Brecht.- “El teatro fabrica reproducciones de la sociedad que pueden desempeñar una función práctica, que pueden ejercer una influencia sobre esa sociedad que están retratando. Pero las fabrica como si fuera un juego...”.

Teatros.- ¿De qué sirve el teatro, cuando queremos construir una mejor sociedad?

Bertold Brecht.- “El teatro, expone ante los constructores de la sociedad, las experiencias de la sociedad, tanto las de ayer como las de hoy”.

Teatros.- Pero esas experiencias sobrepasan a los constructores y muchas veces los hunde en la depresión.

Bertold Brecht.- “El teatro, logra que esos constructores de la sociedad se deleiten con la sabiduría que surge de la feliz solución de un problema; con la cólera que puede transformarse... con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, con lo que es digno de ser amado...”²⁴⁰.

La felicidad de construir, de solucionar problemas a través del teatro, transformar la cólera, respetar lo que es respetable.... Interesante la propuesta de Brecht, pero esas afirmaciones planteaban más desafíos a los misioneros del teatro. ¿Quién les habría dado esa misión? Busca en lo profundo del alma. Y la salud estaba metida en el alma de

240 Pequeño órgano para el teatro. Bertoldt Brecht.
241 “Los cuartos” Jaime Sáenz. La Paz, Bolivia, 1985.

los teatreros y las teatreras que caminaban en las pampas de El Alto, porque los enfrentaba al juego de la vida y la muerte. Era el año 1996.

Teatro Popular y el teatro de la noche

La Paz y los misterios de la noche

Las noches en la ciudad de La Paz, tienen magia, es como si las estrellas hubieran bajado desde el cielo hasta a las laderas de la ciudad, uniéndose con las que se encuentran en el firmamento. Son las luces de las casas donde habitan sus pobladores, llenos de misterio, como los personajes de Jaime Sáenz.

“La gente pasa por la calle, cargando bultos y talegas, en medio del polvo y del viento, con toda calma (...) La señora Quintina tenía un gran misterio; era medio bruja, y de repente me miraba, con ojos huecos de calavera, y yo me ponía a temblar”²⁴¹

No solo hay misterio en sus personajes, también en sus calles y callejones que se deslizan desde las alturas hacia el centro de la ciudad. Siempre hacia el centro, como las aguas de sus ríos, escondidos en las alcantarillas.

En las noches, la ciudad cambia de rostro. La imagen caótica del día, se transforma, y en muchas partes se abren las puertas de locales dedicados a la diversión o a calmar los dolores del alma. En algunos lugares se forman “zonas rojas”, donde alcohol, drogas, prostitución y delincuencia caminan entre los comercios de gremiales que son la sangre de la economía “informal” y la lucha por sobrevivir cada día.

“Así como hay misterios tremendos, que ni siquiera soñamos, así también hay vivencias inefables que solo se dan una vez

en la vida. Yo le confieso que sus confidencias me fascinan”²⁴²

Desde allí, surgen estudiantes de la noche, para librar sus últimas batallas por la educación.

Las últimas trincheras de la educación

En las noches de la ciudad, en las laderas y en el centro, se abren colegios nocturnos en los que existe una sorda lucha por mantener sus luces encendidas. Son como las últimas trincheras educativas, para niños, niñas, adolescentes y jóvenes, que cargados de sus mochilas, sudor y penas, llegan después de trabajar durante el día. A veces, muchas veces, llegaban con sus almas quebradas por el abandono, con sus familias destrozadas y conviviendo con la violencia. Cada vida era un teatro.

Desde esas trincheras educativas, se libraban – hoy también - duras batallas con las burocracias del Ministerio de Educación, que amenazaba con apagar sus luces, cuando sus estudiantes se reducían a menos del mínimo permitido. Para los muchos –demasiados- administradores del Estado y del Ministerio de Educación, “los nocturnos” no existen. Los programas se elaboran para chicos y chicas que estudian en el día. ¿Derecho a la educación para estudiantes trabajadores? Pero, esa es otra historia.

El grito de jóvenes que estudian en la noche, algunas veces se hacía en “Encuentros” promovidos por personas sensibles a la problemática de la juventud trabajadora o con reclamos permanentes por una educación diferente, que los entienda, que los apoye, para que puedan “ser algo en la vida”. ¿No eran nadie? Esta es una pregunta para otro gobierno, otro régimen, otra historia. Era el año 1995.

- “¡Señores del SEDUCA²⁴³, nosotros también somos seres humanos...!”²⁴⁴

242 “Los cuartos” Jaime Sáenz. La Paz, Bolivia, 1985.

243 SEDUCA: Servicio Departamental de Educación

244 Declaración realizada por estudiantes de colegios nocturnos en Encuentro Juvenil.

245 Canción creada por un estudiante del colegio nocturno “Germán Busch”.

Escribían en un afiche, reclamando su derecho a participar en los campeonatos organizados por el Ministerio de Educación.

Una canción a Sócrates y la escuela

Algunas veces, la escuela nocturna, aceptaba los reclamos de sus estudiantes. Entonces no se hacían rogar y daban rienda suelta a su creatividad y energía, actuando o creando canciones como las de un estudiante-teatrero que compuso una canción en tributo a Sócrates, porque “nunca hizo una escuela”.

Sócrates estaba preocupado

Por el comportamiento del ser humano

Pero nunca hizo una escuela

Sócrates quería encontrar

El bien en los hombres

Pero nunca hizo una escuela

Sócrates murió para respetar la ley

Pero nunca hizo una escuela²⁴⁵

Pero cuando la libertad estaba presente en las aulas y el currículo dejaba de ser cuadrado, esa juventud trabajadora investigaba, sin horarios y sin cansancio, los temas que realmente les interesaban, como “La guerra de ritmos” que se da en lo profundo de la vida juvenil, “La ideología de los metaleros de La Paz”, “El menú de los alcohólicos de la Periférica”, “Las formas de cobrar de los pandilleros de La Paz”, “Historias en la cárcel de mujeres”, “La sangre negra de los Urus” o “Historias de los muertos que salen del cementerio general”. Fascinante cuando la escuela es libre. Pero ese es otro libro. Era el año 1995.

El teatro de “los nocturnos”

En esos colegios de la noche, nacieron varios festivales de teatro con un enfoque renovado de Teatro Popular, bajo el nombre de “Aruma” (“Noche” en idioma aymara). Un teatro de la noche y para la noche. Fueron ocho largos años de festivales, entre 1999 y 2011.

La iniciativa de los teatreros que se habían entrado a los colegios nocturnos, empujó al Ministerio de Educación a aceptar el teatro como un medio educativo, tanto para estudiantes como para la comunidad. Pero su aceptación quedó en el rincón de un papel que decía:

“Resolución Ministerial N° 053/00. La Paz 11 de febrero de 2000 [...] La Educación Permanente comprende el autoaprendizaje familiar, los procesos de promoción comunitaria (salud, agricultura, etc.) cursos cortos de calificación ocupacional y profesional, talleres de arte, teatro, música, expresión corporal, computación y otros.”²⁴⁶

En esa Resolución, solo se reconocían los “talleres” de teatro. Por supuesto que cuando se trataba de recursos para profesores de teatro que pudieran desarrollar esos “talleres”, el Ministerio tenía una respuesta corta, pero poderosa:

- No hay

Pero no importaba. La respuesta juvenil, inesperadamente, fue tan entusiasta, que arrastró a sus “profes” y venció la resistencia de algunos directores que consideraban el teatro como “pérdida de tiempo”.

Tan fuerte fue el entusiasmo de los chicos y las chicas trabajadoras por hacer teatro, que dejaron su derecho al descanso. Tomaron sus horas y las llevaron a los ensayos; domingos, sábados, vacaciones o días de huelga... sin notas, sin listas de asistencia... pues no eran necesarias. El entusiasmo era más fuerte que cualquier administración

educativa que confunde evaluación con calificación. ¿Sabías que la administración educativa coloca dinamita a la amistad? Bueno, en las jornadas teatrales no había calificaciones, ni libretas, ni notas. Claro que había evaluaciones a las que nadie tenía miedo. Con cada evaluación mejoraban su trabajo.

Un profesor decía: “Estos chicos creen que se están divirtiendo, pero no saben que están pasando clases”. Claro, no eran “clases”, eran talleres y vivencias colmadas de dinamismo y alegría. Había una especie de ecuación, en la que educación, era igual a diversión. Educación lúdica, como dicen algunos especialistas.

Aquí estaba surgiendo una dramaturgia y una metodología educativa teatral propia, de la cual hay mucho que escribir. Pero ese es otro trabajo.

Un presente más digno para un mañana mejor

Qharuru... el mañana ya fue...

“Qharuru”, significa mañana, en idioma aymara. Ese era el nombre de un proyecto que había tomado la decisión de apoyar a niños y adolescentes que trabajaban lustrando zapatos en la plaza “Alonso de Mendoza” y sus alrededores. Esa plaza y las calles cercanas eran – y siguen siendo - parte de una tradicional “zona roja” y “rosa” de la ciudad de La Paz, con todos los males juntos.

“Nuestro trabajo es un horror para las Defensorías de la Niñez y Adolescencia... Nos arrebatan a nuestros hijos sin ver qué consecuencias tendrán para nuestros hijos”²⁴⁷

La plaza “Alonso de Mendoza” está ubicada en la zona San Sebastián, lugar donde se fundó la ciudad. En los años noventa, ya era considerada una “zona roja” porque allí podías, encontrar droga de todas

246 Informe de sistematización. Ministerio de Educación.

247 Entrevista colectiva con trabajadoras sexuales. Talleres promovidos por el Defensor del Pueblo.

las calidades, prostitución de todos los precios con jefes de toda clase, pandillas, alcohol, clefa, tinner, bares y cantinas, todo mezclado con negocios informales, niños, niñas, adolescentes de la calle y, para completar el menú; trabajo infantil de alto riesgo. Era el año 2000.

El Proyecto “Qharuru”, que trabajaba en esa zona desde 1988, estaba dirigido por Carola Medinacelli, una profesional con una sensibilidad y compromiso profundo. ¿Cómo podrías trabajar en esa zona si no tenías sensibilidad y compromiso?

Este proyecto se guiaba por el lema; “Un presente más digno para un mañana mejor”. ¿Por qué? Porque en el presente de la niñez trabajadora, había que resolver problemas urgentes, como la alimentación y las enfermedades, pero sin dejar de mirar el mañana. ¿Qué mañana? El mañana que todavía no llega. ¡Cuándo será que llegue ese mañana!

Pero el presente era muy difícil. Las vidas de aquellos niños y adolescentes trabajadores y de la calle que asistían al proyecto, eran dramas y tragedias constantes.

“Soy Javier, tengo trece años, vivo con mi mamá, mi papá falleció en Apolo con tuberculosis...”²⁴⁸

Teatros y teatras buscando un presente más digno

Allí, en ese mundo, los teatros, convertidos en militantes del teatro, pusieron sus manos en la producción colectiva de obras teatrales, llevando al escenario las vidas de esa niñez que no conocía la infancia, la adolescencia de quienes solo sabían de violaciones y la juventud de quienes no conocían el amor.

Pero ahí estaban con el teatro, en medio de olores difíciles de aguantar, palabrotas, juegos violentos, “vuelos” con clefa o tinner, desnudando a las chicas de los carteles.

- Mirá, mirá... aquella chica del letrero... se va salir del letrero... se está saliendo... le voy a sacar su ropa... ya se está desvistiendo

La creación colectiva era una necesidad, pues no se encontraban escritores o escritoras de teatro que pudiesen mostrar los “reglones escondidos de Dios”, como decía una de las obras de aquellos años.

Tampoco existían obras teatrales que pudieran mostrar “un mañana mejor” para esos chicos. Había que construir las obras teatrales desde la vivencia, compartiendo con esa gente que muchas veces estaba en el suelo. Se trataba de sacar arte desde las manos y el corazón de los chicos lustrabotas.

Hoteles de mil estrellas

Pero algunas historias eran difíciles de poner en el teatro. Historias como las del “Camba”, un adolescente que no conocía ni su nombre, ni de su madre, menos el de su padre. Este muchacho dormía en un “hotel de mil estrellas”; es decir, la calle desde la cual miraba el firmamento cuando llegaba la hora de dormir.

El Camba, alimentaba sus pulmones con clefa, un inhalante que le hacía “volar”, quien sabe a dónde y olvidar su vida.

Camba.- (Drogado. Mostrando una infección en su brazo) “¡Sacame mi mano doctor... ¡ me está jodiendo. ¡No me deja ser yo...!”

Doctor.- (luego de curarle la infección del brazo) Ya está. Tienes que venir mañana para que te cure nuevamente. Te advierto, si no vienes te puedes morir con la infección.

Camba.- ¡Mejor si me muerdo doctor!

Efectivamente, al poco tiempo encontraron el cadáver del Camba en el centro de la ciudad, en su hotel de mil estrellas.

248 “Un presente más digno para un mañana mejor. Una propuesta con los maestros para transformar la escuela nocturna. Proyecto Qharuru. CICAD/OEA, Embajada del Japón en Bolivia. La Paz, Bolivia. Año 2000.

Educación Popular, estudiantes de la noche y Teatro Popular

Para responder a esa espantosa realidad, el Proyecto Qharuru, decidió trabajar en la construcción de una educación de calidad y “pertinente” con las vidas de niños y adolescentes trabajadores. Ahí fue que nació un plan para mejorar la educación de colegios nocturnos. En ese plan el teatro se convirtió en un arma educativa.

Al principio, aquellos niños y adolescentes veían el teatro con la boca abierta, pues nunca en su vida habían visto algo parecido. Allí comenzó otra aventura, mezcla de Educación Popular, Educación Alternativa y Teatro Popular, con metodología de creación colectiva.

En las sesiones de teatro, durante el proceso de creación de obras y el crecimiento de las potencialidades juveniles, “Sin querer queriendo” como decía Chespirito, el famoso actor mexicano, fue naciendo una educación sabrosa, apasionante, profundamente reflexiva y alegre. Sobre todo alegre.

Pero eso no era todo, las sesiones de teatro eran “talleres” basados en una educación donde la libertad, tenía un lugar privilegiado. Cada joven tenía las posibilidades reales de disfrutar el sabor de la libertad. Sí. Libertad de opinar sin censura, libertad de expresarse mental, física y emocionalmente. A nadie le daba miedo expresar sus sentimientos. ¿Fácil? No. ¿Posible? Sí. ¿Conoces la alegría de expresar tus sentimientos? Si conoces esa alegría, sabes que todo es posible.

El rostro y el cuerpo de cada joven, se volvía más hermoso. La rigidez que da el miedo, las huellas del maltrato, la vergüenza o el odio que aparecen en el rostro, desaparecían cuando hacían el ejercicio del “baile de los monstruos”, cuando ganaba el grupo que tenía los cuerpos, los movimientos y las canciones más monstruosas. Ese ejercicio hay que verlo y disfrutarlo.

Y como si eso no fuera suficiente, las sesiones teatrales, eran muestras de una educación productiva. Por supuesto. En esas sesiones se producían obras de teatro. Para producirlas, investigaban su propia realidad, re-descubriendo las causas y consecuencias de sus penas, de sus alegrías y esperanzas, aquellas que circulaban en sus familias, en el alma de sus barrios, en sus comunidades y el país que casi siempre consideraban ajeno.

Profesor.- ¿Eres boliviano?

Estudiante.- No profesor. Soy campesino.

Juanita.- Yo soy del a provincia Aroma. ¿Soy boliviana?

No solamente revisaban su realidad externa. También su realidad interna. Allí adentro buscaban pequeñas piezas de oro y diamante, o el veneno que escondían sus almas. Algunas preguntas que flotaban en el ambiente de la producción teatral eran: ¿Qué escondes en tu alma? ¿Alguna vez has intentado sacar a la luz del público lo que escondes en tu alma, en tu mente?

El teatro, daba la oportunidad de sacar los secretos que guardaban las almas de aquella gente joven, para convertirlos en arte. Pero sacar esos secretos era como librarse de los demonios internos. Ellos quedaban fuera y dejaban de hacerles daño.

En una sesión de producción teatral, David Coaquira, profundo conocedor de los rincones de la pedagogía, guiaba el trabajo de un grupo teatral, con la intención de encontrar elementos que sirvieran como base para construir una obra que reflejara su vida. En ese proceso, cada joven buscaba el recuerdo más antiguo de su vida, como parte de un proceso de reconocimiento de sí mismo, tal como recomendaba el maestro ruso Konstantin Stanislavsky, cuando decía:

- “Nunca dejen de ser ustedes mismos”.

En el momento de compartir recuerdos, cuando le llegó el turno de hablar a una de las chicas, se puso muda. Las lágrimas

comenzaron a brotar de sus ojos. El dolor que sentía era tan grande, que levantó una barrera para expresarse. Finalmente, con la ayuda que le brindaba el respeto y el cariño de sus compañeros de grupo y la pericia de David, pudo expresar la causa de su dolor. Era como sacar un puñal del pecho. Luego ocurrió algo fascinante. Como si hubiera terminado una tormenta, se sintió libre, volvió a reír y su actuación se volvió natural. El respeto, había sido la clave para liberarse. ¿Crees que el respeto produce libertad? Era la pregunta.

A veces, las realidades que aquellos jóvenes utilizaban para representarlas en escena, eran muy crueles. Eran para llorar. Pese a ello, reían, siempre reían, luchando por la alegría, con alegría, como decía Julius Fucik.²⁴⁹

“He luchado por la alegría, he vivido para la alegría, por la alegría muero, que la tristeza jamás sea unida a mi nombre”²⁵⁰

El teatro les daba un lugar para salir del dolor, sublimarlo, convertirlo en arte y mostrar al mundo, el universo que guardaban en las profundidades de sus almas.

Luego de investigar – revisando su mundo-, esos chicos y chicas jóvenes, producían guiones, ensayaban, corregían y volvían a ensayar.

De esa manera producían nuevas cualidades personales, se construían como mejores personas, reconociendo y dominando sus cuerpos, aprendiendo habilidades nuevas, manejar zancos o saltar al vacío, para caer en las manos de su grupo. Trabajaban en el montaje de sus obras, para luego presentarlas a un público que siempre era numeroso.

Además, era una educación transformadora, pues cada joven transformaba su persona. De jóvenes con miedo de hablar, aprendían

a expresarse, a sentir el valor de un abrazo sincero, vencer sus miedos, derrotar sus diablos internos, desarrollar su autoestima, su creatividad...

- “Antes de hacer teatro tenía miedo de hablar en público... pero el público no había sabido hacer nada”²⁵¹

Con esas herramientas se convertían en líderes. De hecho, en las elecciones que tenían en sus unidades educativas, siempre eran elegidos como dirigentes.

Pero la transformación no solo era interna, también transformaban su espacio, convirtiendo las calles, plazas o patios, en sus espacios de ensayo. A veces, expulsados por vecinos, que extrañamente toleraban a personas alcohólicas, pero no a jóvenes movilizadas por el teatro. ¿Extraño verdad?

¿Y la equidad de género? Ni qué decir, las chicas eran líderes que no solo ponían orden en sus grupos y en sus parejas, también guiaban los procesos creativos. No solo eran líderes teatrales, también se convertían en líderes de sus unidades educativas. ¿Conoces el poder de la mujer? solo tienes que sentir.

¿Derecho a la vida?

Y como si eso no fuera suficiente, a través del teatro lograban abrir las puertas del “re- conocimiento” de su realidad. Sí. “Re- conocimiento” porque ya conocían su realidad, la estaban viviendo, pero con el teatro la reconocían como si se tratara una realidad diferente. Efectivamente, los grupos analizaban su realidad personal, la interna, de su entorno, sus familias, el barrio, la ciudad, su país y su humanidad. A veces, con el dolor de su alma, reclamaban por su derecho a la vida, reclamaban por humanizar este mundo.

“**Carolina.-** Traerlo a este mundo donde todos se matan, donde se hacen daño, donde todos los

249 Escritor checoslovaco, detenido por la Gestapo en 1942 y ejecutado en 1943. Autor de “Reportaje al pie del patíbulo”.

250 “Reportaje al pie del patíbulo”. Julius Fucik.

251 Comentario de una estudiante trabajadora, en la evaluación de un festival de teatro.

humanos son malos. A mi bebito, a mi bebito ¿traerlo aquí? no... no... a mi bebito traerle a este mundo no...”²⁵²

Con ese parlamento, se puso en escena la tragedia del aborto. Esa tragedia que se la pone como asunto de leyes, cuestión policial, tema de biología, análisis psicológicos, educativos, sociales, políticos, pero casi nunca como un asunto humano. Profundamente humano.

El grupo de teatro, comunicó al público los sentimientos que están en esta tragedia: el miedo a la familia y la sociedad, el terror de cambiar una vida por otra, el sentimiento de culpa, la responsabilidad de decidir sobre la vida de otra persona, la impotencia, el dolor de la partida...

¿Y las personas con discapacidad? Esas personas que en algunos lugares del mundo sufren maltratos impensables y violaciones de su derecho a la vida, también tenían un papel y éxito. ¿Dónde? En el teatro.

Pandillero.- (Amenaza con un palo al amigo de Tomás, en medio de la guerra de pandillas)

Tomás.- (Se coloca detrás del pandillero y le quita el palo)

El aplauso del público, sincero y espontáneo, se alegraba por la forma como un joven con discapacidad motora, lograba vencer en una batalla, convirtiéndolo en héroe. Había que ver ese momento.

Y para rematar, la educación que disfrutaban, era creativa. Obvio, el arte siempre es creativo y cuando entra en la acción educativa, todo se transforma.

El cielo es tu escenario

“El cielo es tu escenario” decía el epitafio que escribieron los chicos y las chicas que acompañaron el funeral de Ruth Flores

252 Parlamento de la obra “Derecho a la vida” elaborada por el grupo “Horizonte” del colegio nocturno, “Germán Busch”.

253 Parlamento de la obra “Derechos a la vida” elaborada por el grupo “Horizonte” del colegio nocturno, “Germán Busch”.

Coaquira, actriz que había fallecido luego de protagonizar, en teatro y vídeo, una obra que tenía un nombre irrealizable para esta joven apasionada por el teatro; “Derecho a la vida” era el título.

La obra creada con su grupo mostraba la violación de una adolescente por su padre ebrio, el sufrimiento interior y el dilema del aborto. Ese drama que sufren una gran cantidad de jóvenes, en la vida real.

“Carolina.- Tengo miedo, tengo miedo... Tienes que ayudarme... abrázame fuerte... tienes que ayudarme, te necesito, ahora te necesito más que nunca... tienes que ayudarme... escucha... sabes... lo que ha pasado... Te acuerdas que te he dicho que mi papá me ha hecho mucho daño, me ha lastimado de aquí...”²⁵³

Esta obra, como muchas otras, produjo una gran agitación juvenil. Investigar problemáticas de la vida real, debatirlas, convertirlas en guiones de teatro, desarrollarse como actores y actrices aprendiendo a hablar, dominar sus cuerpos y sentimientos, ensayar, construir reflectores con latas de leche, sonorizar, elaborar escenografía, utilería... en fin, muchas tareas, sudores... y muchas alegrías.

Pero la sombra de la muerte llegó implacable. Ruth había enfermado por una falla en la información sobre las precauciones que se deben tener con los antibióticos y llegó a la sala de terapia intensiva. El costo por día de esa sala era enorme, pero los grupos que participaron en el festival de teatro, con más de doscientos chicos y chicas, se movilizaron para enfrentar la muerte, arrastrando a sus profesores, hicieron presentaciones por colegios, barrios y parroquias, recaudando dinero.

La solidaridad era impresionante, pero más

pudo la enfermedad y luego de diez días de agonía, Ruth falleció. ¿Dónde estaba el derecho a la vida? Era noviembre de 2001.

El “Teatro de las Locuras” y la niña de Todos Santos

Ha llegado la fiesta de Todos Santos, al medio día se abren las puertas para que los muertos visiten a sus seres queridos. Aunque la visita solo dura veinticuatro horas, en el mundo de los vivos, se preparan “mesas” con panes, comida, “t’anta wawas” – panes con forma de gente -, escaleras, cañas, agua, rezos en aymara y muchas cosas más. Hay que recibir a las almas con mucho cariño...

En la tradición y la conciencia popular que pervive en rincones de pueblos y ciudades de Bolivia, los muertos no vienen a este mundo para asustarnos, vienen para compartir, por eso hay que prepararles una “mesa”.

La mesa de Todos Santos tiene cebolla para que los muertos lleven el agua que necesitarán en su largo peregrinar, un caballo para que puedan avanzar por los largos caminos de la muerte, escaleras para subir al cielo, bizcochuelos que representan los ataúdes, la caña de azúcar que les sirve de bastón, comida que le gusta al difunto para que su visita sea placentera y porque llegan con hambre.

Según cuentan quienes reciben a sus muertos con comida en la mesa de difuntos, luego de que las almas regresan a su lugar, si comes lo que ha quedado en esa mesa, ya no hay sabor. ¿Por qué? porque todo lo consumieron las almas. ¿Será cierto que los alimentos dejan de tener sabor? Pruébalo y lo cuentas.

El “Teatro de las Locuras”, dirigido por María Luisa Prieto Cazas, una actriz, directora y dramaturga joven con alma noble y apasionada, presentó una obra, que creaba una nueva conciencia en el alma del público. La obra “Un día especial”, había sido creada por María, para el festival que tenía como consigna; “No a la violencia en la familia”.

Tanta violencia en las familias, tanto dolor, no se podían combatir mostrando la crueldad como si se tratara de un espectáculo. Había que entrar en la conciencia y el corazón del público. ¿Cómo hacerlo? ¿Con almas que vienen a este mundo luego de peregrinar?

Mamá y papá están preparando la “mesa” con la que recibirán el alma de su niña. Es la fiesta de Todos Santos. De pronto un pan cae al suelo, sin que nadie lo toque.

Papá.- Debe ser nuestra hijita que ha llegado a la casa...

Niña.- (La niña, vestida de blanco, el último que vistió antes de entrar en su tumba, da un beso a su mamá, luego a su papá. Son besos del alma. Pero ellos no lo sienten).

Luego de los rezos, la niña cuenta que su papá, ebrio, golpeaba a su mamá. La señora, desesperada, pidió ayuda.

Niña.- Mi mamá me dijo gritando “¡hijita, llámale a tu tío para que me defienda...!” (Recordando) Yo he salido corriendo a la calle... he visto un auto... y... desde esa vez, cada año vengo de visita a mi casa... Ahora mi papá ya no le pega a mi mamá...²⁵⁴

Con esta escena, no necesitabas ver la violencia en la familia. La obra te llegaba a las entrañas y no había manera de contener las lágrimas. ¿Qué se necesita para eliminar la violencia? ¿Mejorar los castigos? ¿Mejorar la ley? ¿Necesitamos una muerte para que no haya violencia en la familia? ¿Cambiar nuestras almas? ¿Cambiar nuestra conciencia? ¿Tú conciencia? ¿Mi conciencia? Era el año 2004.

La niña de Todos los Santos y una nueva humanidad

El teatro es como un gusano que se entra en tu alma y no te deja nunca más. Cuando descubres a través del teatro, que tu vida

tiene sentido y razón de ser, no puedes detenerte jamás. Y cuando llega el momento de crear las obras, encuentras la nobleza del ser humano. Esa nobleza que se levanta desde la miseria humana, para producir flores verdaderas.

Cuando participas del acto creativo que está en la esencia del teatro, puedes superar el lamento de los muertos, que gritan en canciones como las de Joan Manuel Serrat.

“Y me pregunto porque nacerá gente,
Si nacer o morir es indiferente”²⁵⁵

La niña de Todos Santos, con su pequeña alma, había mostrado desde el teatro, que otra vida es posible, que es posible otra humanidad. Era como el himno a la alegría.

“Si en tu camino solo existe la tristeza y el llanto amargo de la soledad completa, ven canta, sueña cantando, vive soñando el nuevo son, en que los hombres volverán a ser hermanos”²⁵⁶

Cuando desde el teatro buscas la nobleza del ser humano, no importa ser una estrella de cine, ni la fama, ni el poder. Solo un poco de humanidad. Un poquito de humanidad.

Un volcán mágico y una llamita mojando el escenario

El grupo de teatro, de cuyo nombre nadie se acuerda, decidió colocar en escena la problemática indígena del altiplano paceño. Como no existen obras sobre este asunto, crearon su propia obra y la representaron llevando una llamita al escenario. El problema fue que en lo mejor de la representación, la llamita convirtió el escenario en su baño, mojándolo todo, provocando la risa del público, aturdiendo a actores y actrices. Pero felizmente lograron salir del entuerto y la obra llegó a buen término. Elmo también

Los aplausos del público, entusiasmaron al grupo que tomó la decisión de grabar la obra en vídeo. Para lograrlo, consiguieron una cámara y se fueron al campo, cerca de Viacha, una ciudad intermedia en medio del altiplano.

Luego de una caminata de doce horas, y luego de haber recibido las amenazas de un campesino ebrio, muy enojado, que consideraba a los integrantes del grupo como intrusos y “k’haras”²⁵⁷, pese a que varios de ellos eran del lugar.

Finalmente, gracias a la intervención amable, paciente y en idioma aymara, de Elmo Condori, el campesino los dejó pasar. Elmo era un importante promotor de los festivales de teatro en colegios de la noche y en el proyecto “Qharuru”, con los chicos lustrabotas de la Plaza Alonso de Mendoza. También se convirtió en director y actor popular de gran compromiso. El teatro tiene mucho que agradecerle.

Pasado el mal momento, finalmente, luego de varias horas de caminata, llegaron a la cumbre de un volcán apagado, desde la cual se veía el altiplano en sus cuatro puntos cardinales.

Y no solo eso, en la cumbre del volcán existe una iglesia antigua, restos de fumarolas y cuando hablas, el eco te responde claramente, mientras puedes mirar el paisaje de todo el altiplano. Es una vista privilegiada.

Cuando te callas, puedes escuchar el silencio del altiplano, y el sonido del viento que se acerca, te sopla el rostro y luego se va silbando. Mágico el lugar.

El vídeo producido ganó un premio del Consejo Nacional del Cine, llenando de orgullo al grupo y al colegio nocturno “Germán Busch”. Como siempre, el vídeo está guardado en algún rincón desconocido. Era el año 2001

255 Verso de la canción “Pueblo blanco” interpretado por Joan Manuel Serrat.

256 Fragmento del Himno a la Alegría. último movimiento de la Novena Sinfonía de Ludiwg van Beethoven

257 “k’hara” término despectivo utilizado para referirse a personas blancas, explotadoras.

Teatro invisible: “Una limosnita por favor”

En un oscuro callejón del centro de la ciudad, cerca del parque Rioshiño, otra zona roja de la ciudad, se encuentra la puerta del colegio nocturno Antonio Díaz Villamil. En ese lugar fueron fusilados los integrantes de una banda de delinquentes asesinos, liderada por un personaje conocido por la tradición y leyenda popular como el “Sambo Salvito”.

La leyenda, contada por las madres de la ciudad a sus hijos, decía que la mamá del Sambo Salvito, cuando era niño, lo felicitó por haber robado una aguja, en lugar de reprenderlo. Ese fue el inicio para su vida de asaltante, la misma que terminó con su fusilamiento. Dicen los cuentos de las madres, que luego de ser tomado preso y condenado a muerte, pidió, como último deseo, ver a su mamá. Cuando la llevaron a la mujer, el Sambo Salvito, en lugar de darle un beso, le mordió la nariz hasta sacarle un pedazo. Hoy, en el museo policial de la ciudad de La Paz, se muestra la mascarilla de una mujer sin nariz, con un mensaje que recomienda reprender a los hijos cuando ellos se portan mal. ¿Quieres ver el museo? Mejor no...

Un grupo de ese colegio, creó un monólogo, que luego de una presentación en la Casa de la Cultura, lo presentó en la calle con la modalidad de “teatro invisible”, al estilo del brasilero Augusto Boal, pero nadie conocía a este director del Brasil. El nombre de la obra era “Por una moneda”.

La trama de la obra era simple: “una viejita”, pedía limosna en la calle, relatando su vida de sufrimientos, provocado por el abandono de sus hijos que despreciaban su vejez, como tantas personas jóvenes que creen que son eternas. La obra estaba representada por Betty Quispe, una actriz popular de diez y ocho años, hoy organizadora de una compañía teatral y productora independiente. Betty sigue los mandatos de su pasión.

La gente que pasaba por el lugar, daba monedas al personaje, sin darse cuenta que solo era teatro. Para el grupo teatral, era el

pago por su entrada al espectáculo. A veces la vida es teatro, pero el teatro siempre es vida. Teatro Invisible diría Augusto Boal del teatro brasilero.

Escándalo teatral en las escuelas de la noche

El año 2001 estaba repleto de actividades y experiencias teatrales en los colegios nocturnos. Había terminado un nuevo festival, con la participación activa de veintiséis grupos de teatro, nacidos dentro y fuera de las aulas en veintidós unidades educativas, contagiando a estudiantes de colegios diurnos y Centros de Educación Alternativa con personas adultas. Se había terminado de elaborar el guion, grabar y editar el vídeo “Derecho a la vida” difundiéndolo en varios canales de televisión. Grupos de teatro y profesores habían participado en una gran movilización teatral, en unidades educativas, parroquias y centros vecinales recolectando fondos para pagar la sala de terapia intensiva de la actriz Ruth Flores Coaquira en un acto humanitario que rompía todos los esquemas y luego habían llorado en el entierro masivo de su compañera de teatro. Los colegios habían experimentado un caos por la dinámica de jóvenes empeñados en hacer teatro. Los componentes de los grupos de teatro eran tantos que nadie podía registrarlos adecuadamente, pues cambiaban permanentemente, unos entraban y otros salían en el proceso de elaboración de obras.

Y como si eso no fuera suficiente, el personal de las unidades educativas sintió que sus actividades normales - es decir las clases - se alteraban tanto que creaban un caos educativo en sus planes y en el desarrollo de sus temas. Chicos y chicas pedían permiso para toda clase de actividades ligadas a su producción teatral: entrenaban con zancos en medio de las clases de educación física destinadas a jugar fútbol. “Todo el tiempo” – según se expresaban los profesores- solicitaban que les dieran espacio para ensayar, pedían que les presten algún equipo de sonido o algún

material para escenografía, solicitaban –generalmente en grupo - permiso para reuniones organizativas, rogaban que les dieran permiso para ensayar en las horas de matemáticas, química o lenguaje y literatura. ¿Lenguaje y literatura? Sí. De lenguaje y literatura...

Esos jóvenes estaban en una locura total. Parecía que estaban buscando el máximo premio de Hollywood. Pero estaban dando todas sus energías por hacer teatro, mostrarse en el escenario y conseguir el premio de su vida: “ser alguien” como decían repetidas veces. Para ese fin, no importaban los sacrificios. En una ocasión, en medio de los ejercicios, una chica – cuyo nombre está en la sombra – perdió el conocimiento y casi se muere, pues le bajó la glucosa, por falta de comida. Sí. De comida... ¿Quién puede entender esa pasión? ¿Sería porque su país no les daba un poco de nada? o ¿tal vez las clases no les daba sentido de vida? Misterio.

En ese escenario, muchas veces, demasiadas veces, los profesores, serios y preocupados por el avance de los temas del Plan de Estudios, rechazaban terminantemente los pedidos de sus estudiantes y los porteros les daban con las puertas del colegio, reclamando por sus derechos:

- ¡Tenemos derecho a descansar los domingos! – decían porteros y porteras.
- ¡Buscan pretextos para no pasar clases! – decían profesores y profesoras.

Resultado: no había lugar para que los aprendices de teatro pudieran mejorar su trabajo actoral. No contaban con un espacio físico donde pudieran ejercitar su voz, el manejo de su cuerpo o debatir la trama de sus obras. Pero eso no era importante en la escuela.

Quien conoce lo ardua que es la “Preparación del actor”, sabe muy bien que las horas del día son pocas. Por ese motivo, para esos estudiantes trabajadores que le sacaban tiempo a su trabajo, sus estudios y diversiones, cualquier hora y lugar era

bueno para preparar sus obras. Cualquier lugar.

Escándalo en la calle Inca y la Calle del pecado

En el centro de la ciudad de La Paz, en el mismo lugar donde se fundó, aun existen dos calles antiguas, en realidad dos callejones: la calle Inca y la calle Goyzueta. Esta última, según cuenta la tradición, era la zona rosa de la ciudad de La Paz, donde caballeros “bien” iban a divertirse con alcohol y sexo. Igual que la letra del famoso tango.

No hay porteros ni vecinos

Adentro cóctel y amor [...]

Y todo a media luz...

La Goyzueta, también conocida como “Conde Huyu” fue nombrada por el dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra²⁵⁸ en una de sus obras teatrales de denuncia social, el año 1944. Esas denuncias no cambiaron las prácticas de esas calles. Al contrario, a la prostitución y el alcohol, en las últimas décadas, se añadieron el tráfico de drogas, las pandillas y la trata de personas, conformando una “comunidad de protección”.

El asunto es que esas dos calles, se convirtieron en “salas” de ensayos, entrenamiento y a veces en escenarios de accidentes, como las estrepitosas caídas con zancos de estudiantes de la noche. Pero los saltos al vacío para perder el miedo, los ejercicios para elevar la voz o el uso de tambores para las “entradas culturales”, terminaban cuando los vecinos los expulsaban porque hacían “escándalo”. Escándalo, era el teatro, no la trata de personas, ni la venta de droga... Pero no importaba, los chicos y chicas “de la nocturna”, siempre encontraban otros lugares para ensayar.

Y llegó la cooperación...

En esa locura teatral, aparecieron instituciones del Estado, Organizaciones

258 Raúl Salmón de la Barra. Dramaturgo boliviano de mucha importancia en el teatro boliviano.

No Gubernamentales y de Iglesias, junto a instituciones de cooperación internacional, que empezaron a apoyar las actividades teatrales. Pero la cooperación no llegó solita, fue el resultado de los pedidos que hacían los teatreros promotores de esos festivales, acompañados de profesores que ya tenían el “bicho” del teatro dentro y se metieron en la dinámica teatral.

Algunas de las organizaciones que apoyaron las actividades teatrales, fueron el Gobierno Municipal de la ciudad de La Paz, que cedió espacios en el teatro de la Casa de la Cultura y el Teatro de Cámara, UNICEF que soltó algunos pesos de uno de sus programas para uno de los festivales. El Banco Interamericano de Desarrollo (BID) que apoyó el festival del año 2004. La Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNDCP), junto a la organización japonesa “Drug Abuse Prevention Center” apoyaron en la elaboración de un modelo de prevención del consumo de drogas basado en el teatro, Children at risk – kinder in de knel o Niños en riesgo – Holanda, la embajada de la República Federal de Alemania, algunas instituciones españolas y muchas otras más.

Eso no era todo, también estaban organizaciones no gubernamentales bolivianas que apoyaban las actividades teatrales: el Proyecto Qharuru que trabajaba con lustrabotas del centro de la ciudad de La Paz, el mismo que fue tomado por los mismos lustrabotas durante los acontecimientos del año 2003, el Centro de Multiservicios Educativos (CEMSE) que apoyaba a estudiantes ofreció su local para las presentaciones, la Red Nacional de Trabajadores de la Información y Comunicación (RED- ADA), el Instituto Nacional de Formación en Educación Alternativa “Pacífico Feletti” (INFE), la Comisión Episcopal de Educación (CEE) que ofrecieron material educativo para mejorar las relaciones en la familia. En fin fueron muchas instituciones que entraron de una y otra forma en la dinámica teatral.

Cada una aportaba con afiches o programas,

generalmente de fotocopias, otra para pago de local, algunas veces se pagaban a algunos profesores de teatro, una vez aportaron para la publicación de un libro... era como la sopa de piedra, en la que cada cual ponía algo. Pero no vayas a creer que el dinero llegaba por millones. Nada de eso, los aportes eran pequeños. De hecho el primer festival recibió un aporte de cuatrocientos dólares. No importaba, era tan útil como un pincel para un mural.

Los chicos y las chicas que hacían teatro, no perdían la oportunidad de impulsar actividades culturales con cualquier ayuda. Ese fue el caso de la biblioteca del “Proyecto Qharuru”, que la convirtieron en set de televisión y centro de veladas culturales. Los fines de semana tenían veladas culturales donde presentaban obras de teatro, composiciones poéticas y musicales, debates políticos y lo que a esa juventud trabajadora se le ocurría.

Las estructuras educativas se mueven

En esa dinámica, se realizaron muchos talleres de teatro. Uno de ellos fue desarrollado por Mirjam Dirks, una directora de teatro alemana que contribuyó a elevar la calidad técnica del teatro que estaba surgiendo de las entrañas de chicos y chicas trabajadoras. Pero eso no fue todo, en uno de los talleres participaron profesores y profesoras de varios colegios, al lado de sus estudiantes y en el mismo nivel de aprendizaje.

El esquema formal en el que el profesor es superior y el estudiante tiene un nivel inferior, se rompió en esos talleres, en un ambiente de respeto que es difícil de imaginar, salvo con técnicas teatrales de improvisación como la denominada “cambio de estatus”.

Profesora.- (Representando a una señora rica autoritaria) ¡Juanito, sírveme una taza de té...!

Estudiante.- (Representando a su empleado, altanero) ¡No le voy a servir...!

Profesora.- (Enojada) ¿Qué dices? Estás a mi servicio y debes hacerme caso.

Estudiante.- No hay té.

Profesora.- ¿Cómo que no hay té? ¿Y la plata que te he dado?

Estudiante.- Era para mi sueldo. Además me debes de seis meses.

El efecto de los talleres en aula, cambió por una relación fraterna, en la que estudiantes y profesores se planteaban objetivos comunes y peleaban juntos por ellos. De esa manera surgieron iniciativas como las campañas, en coordinación con una institución de salud del Estado, para cerrarle el paso a la tuberculosis en los colegios nocturnos, que ya había matado a varios estudiantes. En las elecciones de los Centros de Estudiantes, el liderazgo estaba en manos de quienes habían hecho teatro, pues no tenían miedo de hablar, plantear sus ideas o presentarse frente al público.

- Antes tenía miedo de hablar en público, pero no había sabido hacer nada.²⁵⁹

Allí estaban presentes profesoras como Encarnación Copa, Delia Benitez, Casilda Ventura, y otras de las que la memoria no logra recordarlas.

Cuatro escenarios y miles de actores populares

Tanta bulla, tanto escándalo teatral, se dieron en un momento especial para el Ministerio de Educación y el gobierno. En los años noventa, el Ministerio estaba elaborando un Currículum para la escuela nocturna en coordinación con UNICEF y UNDCP, considerando que allí estudiaban niños, niñas y adolescentes trabajadores, en “desventaja” y “riesgo social”, que necesitaban un currículo “pertinente” con sus características.

Pero esta tarea, no era una actuación aislada. Era parte de una dinámica más grande. El país estaba en medio de un

proceso diferente al de los años setenta. Años en los que las palabras “revolución” y “socialismo” habían sido el pan de cada día. Era el espectáculo de una nueva democracia, que hasta ese momento ya había tenido cuatro escenas.

La primera escena, había mostrado un escenario lleno de símbolos democráticos en el que actores y actrices se movían y hablaban con pasión. Las luces eran brillantes. El sonido vigoroso.

- ¡El hambre no espera! Era una consigna coreada con alegría por la multitud de actores y actrices, que marchaban con energía, despertando el entusiasmo del público.

La segunda escena, había tenido luces color naranja, que luego se convirtieron en un juego de luces rojas con sombras negras, con movimientos parecidos a los de las jaquecas. Los actores y las actrices, habían perdido el entusiasmo de la primera escena y se desarrollaban acciones extravagantes, como salidas del teatro del absurdo.

Por un lado, entraban trabajadores con unos sueldos tan abultados que tenían que cargarlos en bolsas. Se veía que eran millonarios. Pero, por el otro lado del escenario, aparecían mujeres con niños y niñas buscando pan, fideo, arroz, comida... Era extraño el espectáculo.

Al mismo tiempo, trabajadores mineros, con “guardatojos”²⁶⁰ en la cabeza y dinamitas cruzadas en el pecho, marchaban como los míticos revolucionarios mexicanos, acompañados por los estruendos de los “cachorros de dinamita”.

- ¡Hiperinflación, hiperinflación, hiperinflación...! Decían los personajes que pasaban por el escenario.

Mientras se producía el caos en el escenario, en un rincón oscuro, se veían personajes que subrepticamente manejaban unos papeles de color verde.

- Dólares, dólares... murmuraban.

259 Comentario de una actriz trabajadora, en una reunión de evaluación del festival.

260 Cascos de minero.

Toda la escena era un caos. Los personajes chocaban unos con otros. Nadie entendía nada, hasta que, de pronto las luces rojas con sus sombras negras se apagaron, confundiendo al público.

- ¡Bolivia se nos muere...! Se escuchaba desde la penumbra.

Luego de un breve tiempo, nuevamente se encendieron las luces, esta vez eran de color rosado. La tercera escena había comenzado. Los personajes estaban inmóviles y con la boca abierta, viendo como un número entraba en escena:

- ¡El 21060...! Repetían todos los actores y todas las actrices.
- ¡Neoliberales...! Decían otros.
- ¡Mercado, mercado...! Repetían muchos.

Entonces comenzó la cuarta escena del espectáculo democrático. Los personajes cambiaron sus movimientos. Todos comenzaron a moverse en direcciones distintas, muchas veces contradictorias. Luego aparecieron nuevos actores, con colores y sonidos variados.

De pronto, en medio de esa dinámica entró en escena otro número. Cosa curiosa, dos números se habían convertido en estrellas del espectáculo

- ¡La 1565...! Gritaban maestros y maestras.
- ¡Reforma Educativa...! Gritaba el Ministerio de Educación, que se había convertido en Secretaría.

Y comenzó una pelea entre quienes estaban contra ese número y los que lo defendían. El asunto no era quién tenía razón, era quien derrotaba al otro. Parecía una sentencia de un tal Carlos.

“En el tropel no se trata de ver si el adversario es un adversario noble, de iguales condiciones interesantes; se trata de golpearlo”²⁶¹

Como cosas del destino, el Teatro Popular se puso en movimiento, esta vez con nuevos actores y actrices.

El Ministerio de Educación le echa el ojo al teatro de la noche

Mientras se desarrollaba la contienda por los números de la discordia, en especial por “la quince sesenta y cinco”, en un rincón del escenario, aparecieron unos personajes chiquitos para la historia, los “*nadies*” que trabajaban en el día y estudiaban en la noche. Alguien los miró, vio que estaban haciendo su propio teatro y señalándolos dijo:

- ¡Aquí están los NAJTS, niños, adolescentes y jóvenes trabajadores!
- ¿Qué escándalo es ese?
- ¡Están haciendo su propio teatro!
- ¡¿Cómo?! Hay que sistematizar lo que están haciendo.

Entonces, tomaron sus libretas de apuntes, sus grabadoras y cámaras fotográficas para registrar lo que hacían esos “*najts*”. No podían perderse ese espectáculo. Luego vieron que era UNA de las mejores trece innovaciones producidas en todo el país, la única en colegios nocturnos y con “*najts*”. Es decir, con estudiantes trabajadores. Era agosto del 2001.

Así fue que dieron a luz tres informes en los que estaban registrados los aportes que podían hacer los que estaban abajo, bien abajo del sistema educativo²⁶². Hoy, esos documentos están bien guardados en algún

261 Introducción de Carlos Marx a la “Filosofía del Derecho” de G.W.F. Hegel.

262 Sistematización encargada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes a través del Viceministerio de Educación Inicial, Primaria y Secundaria, de la experiencia denominada “Módulo de teatro” organizada desde el Colegio Nocturno “Germán Busch” de La Paz en 2001. Fue realizada por el Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura. El equipo estuvo conformado por Benito Fernández (peda-

rincón empolvado de las catacumbas que tiene la burocracia estatal.

¿Qué vieron los que vieron a los NAJTS?

El equipo de sistematización del Ministerio vio que aquellos estudiantes trabajadores estaban en una realidad “llena de conflictos sociales”, “explotación laboral”, “inseguridad”, “débil convivencia familiar” y otros males que son capaces de lanzarte al vacío. También vieron que sus salidas eran “las pandillas y el alcohol” y como si eso no fuera suficiente, sus escuelas tenían “el estigma de ser de tercera clase”²⁶³.

- ¡Si te aplazas, te voy a mandar a la escuela nocturna! Amenazan padres y madres a sus hijos cuando se portan mal.
- Si te portas mal, irás al infierno. Era, y es, el mensaje oculto.

Entonces vieron que “en ese contexto, complejo y difícil se desarrolló el módulo de teatro” como un “proyecto que tuviera al teatro como eje de un proyecto educativo integrador de las diferentes materias colegiales” en base a una metodología de “creación colectiva”. ¿El teatro como “eje” educativo? Interesante, interesante...

También se enteraron que el teatro de estudiantes trabajadores, comenzó de manera “clandestina”, posteriormente se volvió una “actividad extracurricular”, para luego desarrollarse como una cadena de seis festivales intercolegiales desde 1996 hasta el 2004. Esos festivales tomaron el nombre de “Aruma” o “noche” en aymara, haciendo honor a los amigos y amigas de las estrellas del firmamento y las luces de la ciudad.

El equipo de sistematización, se enteró que en esos festivales, participaron más de mil actores y actrices jóvenes, que habían salido de veinticinco colegios nocturnos, algunos de Educación Alternativa y otros de la mañana. ¿Mil actores y actrices? No estaba nada mal, para gente que trabajaba en el día, estudiaba en la noche y se inventaba horas para hacer teatro. ¿Qué tiene este teatro que rápidamente crece y se expande?

“Los alumnos son tan entusiastas que a ellos mismos les gusta escribir sus propias obras, investigan y hasta viajan para poder demostrar la vivencia [...] es realmente impactante”²⁶⁴

Y descubrieron que “Las innovaciones antes señaladas no se dan de forma acabada, sino en medio de búsquedas, a veces angustiantes, y de tensiones”²⁶⁵ Por supuesto que había búsquedas, angustias y tensiones. A veces, los dolores y las angustias causadas por los problemas que tenían esos estudiantes trabajadores, eran tan fuertes que solo buscaban el abrazo de sus compañeros y compañeras de teatro. También de aquellos profesores y profesoras que se metieron en esa locura teatral.

“El teatro no solo es el momento de la presentación de la obra, sino el proceso que permite una relación intra e intergrupala y que sirve para reconocerse como ser humano”²⁶⁶

Luego se enteraron que los grupos teatrales nocturnos, comenzaron a salir a diferentes barrios de la ciudad de La Paz, como el grupo “Contracara” o el de Betty Quispe, que se convirtieron en pequeñas empresas de teatro.

gogo), José pinto (sociólogo), Mario Rodríguez (Pedagogo), María Oviedo (Especialista en historia), Nancy Mollinedo (Especialista en Ciencias de la Naturaleza), Margarita Salinas (Especialista en Lengua-je y Literatura), Jenny Méndez (Especialista en el área Técnica y tecnológica)

263 Id.

264 Entrevista realizada a la profesora de religión Casilda Ventura. Informe de sistematización.

265 Taller nacional de sistematización de experiencias innovadoras en Educación Secundaria. Cochabamba, 22-23 de junio 2001. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Centro de promoción de técnicas de arte y cultura.

266 Entrevista a José Luis Lora. Informe de sistematización

¿Y el currículo?

Cuando se preguntaron sobre la relación del teatro juvenil con el currículo vieron que se trataba de un proyecto que “interviene sobre el conjunto del currículo y organiza una estrategia metodológica integral que afecta al conjunto de la institución” además que “supera los criterios de organización académica”. ¿Cómo? El teatro juvenil ¿“afecta al conjunto de la institución”? El asunto era peligroso.

Además ¿cómo era que el teatro intervenía “sobre el conjunto del currículo”? el equipo de sistematización vio, sorprendido, que con el teatro se podía:

“trabajar un abanico amplio de posibles temáticas de manera integral en todas las áreas y materias [...] La realidad se convierte en la fuente que desencadena los procesos educativos y las necesidades cognitivas [...] pero al mismo tiempo es el objetivo del proceso educativo ya que se convierte en la realidad que se pretende transformar” [...] La experiencia supera la centralidad de la razón y los procesos cognitivos como los únicos articuladores de los procesos educativos”²⁶⁷

Palabras difíciles para procesos tan calientes. Este tipo de teatro, estaba cuestionando la manera de entender el sentido de la educación. Eso creaba “tensiones” educativas.

De las tensiones a las contradicciones

La práctica teatral de esos estudiantes trabajadores, crearon “tensiones” que se convirtieron en contradicciones que ponían al sistema educativo en la cuerda floja.

El equipo de sistematización vio que el teatro, con sus innovaciones el teatro juvenil, había creado una “**incertidumbre curricular**”. Efectivamente se produjo la necesidad de cambiar el plan de estudios vigente y sus reglamentos, tan rígidos

como las ordenes de una prisión, intentando convertir a los alumnos en piezas idénticas, aunque cada persona fuera diferente. Era como si las tortugas debieran volar y los picaflones comer carne. No era poca cosa. Al final los jóvenes teatreros mostraron que eran tan diversos y cambiantes en sus defectos, virtudes y potencialidades que los planes no podían soportarlos.

Pero eso no era todo, también vieron que esa juventud estaba rompiendo las **visiones de los “adultos”**, que entendían la disciplina educativa, como se entiende en el cuartel; en filas, columnas y órdenes, desde las sillas y las mesas.

- ¡Atrévete a cambiar esta disciplina y verás cómo te va!, era el mensaje oculto.

Pero esa juventud teatral estaba moviendo el piso a esas visiones, desde su práctica de trabajadores y trabajadoras. ¿Qué podían decir los profesores tradicionalistas de estudiantes que trabajaban y mantenían sus familias cumpliendo el rol de adultos? ¿De chicas que pasaban clases mientras atendían a sus bebés? ¿De estudiantes que tenían su propia voz en el teatro?

Y la **carga horaria**... esa carga de horas y minutos definidos para cada materia, como en un cuaderno cuadriculado. Cuarenta y cinco minutos para crear... ¿para crear? ¿Para innovar? ¿Para descubrir su identidad? Ese fue un desafío que tuvieron que vencer esos teatreros y teatreras. ¿Cuánto ha cambiado esa estructura? Hay estructuras que duran como la muralla china.

Y **construir confianza**, era otro cambio. Cuando hay exámenes se acaban las amistades. Entonces ¿en qué momento construyes la confianza? Esa gente teatral construía confianza. Era capaz de evaluar su trabajo y mejorarlo. La crítica era fraterna, de acuerdo al objetivo que el grupo buscaba.

Relacionar contenidos con la realidad, era un desafío, que se fue venciendo en la construcción de las obras. La vida de cada joven, se entraba en cada obra. Por su parte,

cada obra se entraba en la realidad social. Entonces, entendían dónde está la realidad y dónde la teoría.

El Ministerio de Educación, en su sistematización encontró que **madres y padres fueron motivados por sus hijos y sus hijas**. Al principio dudaban de las actividades teatrales fuera de horario, luego vieron que la cosa era seria y “empezaron a participar en la elaboración de guiones, en apoyar a sus hijos en conseguir material o en las presentaciones de teatro y sacarles fotografías”. La familia estaba unida para actuar sobre la sociedad a través del teatro. ¡Por fin!

Eso no fue lo único que vieron los que vieron en el teatro de la noche. Vieron más: las relaciones entre teoría y práctica, el rol de la investigación como medio para producir, innovaciones en espacio y tiempo, lo lúdico como estrategia metodológica y como sentido de vida, la recuperación del cuerpo y la subjetividad en la producción de obras, la producción propia que expresaba su identidad cultural lejos de los estereotipos culturalistas y tantos asuntos que sería muy largo enumerarlos y mucho más proponerlos como concepción educativa.

Pero todas esas acciones solo fueron algunos chispazos en medio de la noche. El Estado no podía acoger esos procesos. Eran demasiados para su capacidad.

Profesores y profesoras dicen: “¡Hagamos teatro!”

Era diciembre del año 2000, cuando teatreros, teatreras profesores y profesoras hicieron una alianza teatral, decidieron lanzar la consigna “Hagamos teatro”. Y como toda consigna es para la acción, elaboraron un módulo de aprendizaje que les permitiera hacer teatro en escuelas y colegios. La puerta estaba abierta. Era algo extraño para la escuela, pues cambió la vida y la práctica de las mismas profesoras, pues la mayoría eran mujeres. ¿por qué las mujeres se adueñaron de esos procesos?

Nadie sabía por qué.

En fin, el módulo tenía unos temas raros para la educación formal, siempre llena de formalismos. Pero esa vez, se atrevieron a caminar más lejos.

La primera unidad del módulo lanzaba la consigna: “Descubriendo nuestro mundo”. Esta consigna empujaba a re-conocer el mundo, a partir del cuerpo, la mente, y sentimientos de cada joven. Era un auto reconocimiento de seres humanos que son parte del mundo.

Era el punto de partida para reconocer otras personas, mirar el entorno más cercano y avanzar más allá... descubriendo los infinitos caminos de la realidad, guiados por la imaginación y la creatividad.

“Ahora vamos a realizar un viaje a una casa embrujada, pero no deben notar que somos extraños. Al entrar a la primera habitación, nos encontramos con muchos ancianitos, todos actuamos de ancianitos par que no noten nuestra presencia. Ahora nos dirigimos a otra habitación, allí nos encontramos con muchos monstruos y todos nos convertimos en monstruos feroces [...] pasamos a otra habitación y nos encontramos con muchas brujas, de pronto las brujas comienzan a volar [...] y salimos corriendo y gritando teniendo el cuidado de no pisar las arañas que allí habitan...”²⁶⁸

¿Existe la realidad? Se preguntaban los teatreros. Tal vez solo es teatro, respondían. ¿Sólo teatro? No existe la realidad hasta que la inventas, decía alguien.

Descubrir el propio cuerpo; sus características y su belleza, reconocer las manos y su capacidad de sentir el calor del cuerpo, asombrarse del color de la piel, la boca y los sonidos que salen como pequeños vientos llenos de dolor o dulzura, los ojos y

268 Ejercicio de creatividad desarrollado en el Módulo “Hagamos teatro”. Organización de Estados Americanos (OEA). Proyecto Qharuru.

sus miradas profundas, el oído y el ruido del silencio... ¡era toda una aventura!

Y eso no era todo, había que descubrir el mundo de la imaginación, el sentimiento. Imaginar que las cosas crecen, crecen, crecen... o se achican, más y más... cambian de color... el asunto era descubrir y experimentar. ¡Qué placer y qué alegría! Como sentía Albert Einstein.

“Cuando me examino a mí mismo y mis métodos de pensamiento llego a la conclusión de que el don de la fantasía ha significado para mí más que mi talento para absorber verdadero conocimiento” Obviamente Einstein disfrutaba creando y explorando mundos dentro de su propia mente”²⁶⁹

Cuando se trataba de reconocer otras personas; manos, pies, rostros, miradas, voces, pasos, gestos, emociones, objetivos, acciones. Las emociones crecían.

Había que reconocer los sonidos que rodean nuestro mundo. Esos sonidos que expresan tristeza, alegría, rencor, pensamiento o esperanzas. Ahí estaba la música, más allá de los himnos patrióticos. ¿Sabías que existen chicos y chicas que no saben lo que es un abrazo? ¿Jóvenes que no conocen lo que es una expresión de cariño?

No solo eso, a través de las dinámicas teatrales había que descubrir el espacio, la fantasía que tienen la luz y el sonido. Re-descubrir el “arriba”, el “abajo”... adelante... atrás... la sensación de la estática, la dinámica del espacio. Rojo y negro en las escenas de violencia, azul y verde y para el frío; ritmo en los momentos de estrés, alegría o pesadumbre... mucho, muchísimo por descubrir. La gente joven que practicaba con ayuda de ese módulo se parecía a un personaje que en su niñez se imaginaba cosas.

“... se había imaginado a sí mismo viajando por un rayo de luz a una velocidad igual a la luz [...] le fascinaban las ruedas y todos los demás objetos con partes móviles [...] Los elementos... son, en mi caso, de tipo visual, y algunos de tipo muscular”²⁷⁰

La segunda unidad del módulo, tenía una consigna desafiante: “Construyendo nuestro mundo”. Se trataba de construir un guión de teatro en el que podían crear el mundo que quisieran. Podían construir e imaginar personas que no existen, pero que podrían convertirse en reales, imaginar lugares y cosas que no hay en ningún lugar del mundo, pero... ¡Quién sabe!

Luego debían pasar a los ensayos, hasta que la obra esté lista para ser presentada.

En la tercera unidad, la consigna era “compartiendo nuestro mundo”. Las acciones estaban destinadas a presentar las obras de teatro, sentir y vibrar con las emociones del público. En otras palabras: compartir el producto de su creación. ¡Te regalo mi mundo! Era el pensamiento escondido detrás de esta etapa que planteaba el módulo.

Ese módulo, también entraba en el mundo de la educación financiera, con impuestos incluidos. La publicidad, la venta de entradas, la contabilidad y la distribución de los ingresos. Pero ese es otro trabajo. Un trabajo que integra visiones de una y varias educaciones basadas en la alegría de la libertad, la fascinación que genera la creatividad, la innovación y la investigación.

De caminar por este camino, la educación que pretende crear en las cárceles de las cargas horarias, en el futuro podría convertirse en un dinosaurio.

269 Texto extraído del libro “Mentes creativas – Una anatomía de la creatividad” de Howard Gardner, en el análisis de Albert Einstein.

270 Id.

Teatro Popular en el infierno, la basura y el cementerio

El teatro entra al infierno

En los años noventa, el teatro se convirtió en un medio para re-construir las vidas de gente joven, trabajadora, con un pie en el infierno. ¿Cómo podían vencer el dolor de este mundo, de su mundo, con informes sociológicos, psicológicos o estadísticos? Eso no era posible. El conocimiento había que construirlo desde las emociones y la vivencia de esa gente joven.

Había que abrir la mano para recibir las lágrimas de esos chicos y chicas, golpeadas por la vida, por sus familias, la sociedad y un Estado impasible. Gente joven sedienta de amor, gente que busca un abrazo como si en eso se le fuera la vida. Se trataba regar una tierra que cada día estaba más seca de amor y esperanza.

“Mi madre se fue con otro hombre. Mi padre quiere que trabaje en este club. El viernes se acuesta con cada chota. Un día me quiso abusar y el dijo que es normal que una mujer sirva al hombre... él es malo, me golpea, mi cara la deja verde, de rabia me voy a volar... me escapado, he ido a robar, no tenía plata... me golpearon las señoras... kola²⁷¹, ratera, fuera de aquí... me botaron...”²⁷²

Así fue que chicos y chicas teatreras, fueron llevados de la mano por jóvenes que conocían el camino al infierno, tal como lo hizo el Dante Alighieri cuando le tocó entrar en ese mundo de terror, guiado por el poeta Virgilio.

Pero ese mundo da miedo. ¿No tienes miedo? Pero los teatreros tuvieron miedo y perdieron la audacia. Pero el Dante, a través de sus versos les dijo:

271 K'ola. Drogadicta

272 Entrevista a una chica en situación de calle.

273 La Divina Comedia. El infierno. Dante Alighieri.

274 Personas que cumplen el rol de mamá y papá, al mismo tiempo.

275 Chume: Marihuana

276 “Alucinaciones” obra creada por el grupo J'alta.

“¿Qué pasa pues?, ¿por qué, por qué vacilas?”

¿Por qué tal cobardía hay en tu pecho?

¿Por qué no tienes audacia ni arrojo?”²⁷³

Y los teatreros decidieron entrar, ver y sentir, ese mundo infernal. Abrieron la puerta del infierno y vieron la droga que se vendía y consumía en las zonas rojas de la ciudad de La Paz, acompañada de muerte. Pero... extrañamente, el primer círculo del infierno verdadero estaba en el interior de las familias. ¿Cómo era posible?

En el interior de algunas casas de La Paz, habitan unos seres desconocidos que muchas veces están en guerra. Se llaman hijos, hijas, padres y madres o “mapaches”²⁷⁴. Nadie sabe nada de ellos, hasta que ocurre algo que los despierta.

Muchas veces los progenitores descubren que sus hijos están metidos en el “trago” y la droga. Pero, cuando quieren hacer algo, ya es tarde. Los amigos de sus hijos, consumidores y distribuidores de “chume”²⁷⁵, “marimba” o cualquier otro nombre, ya son dueños de sus vidas. Esos amigos o amigas, son como las madres del infierno que reemplazan a sus verdaderas madres.

Rodrigo.- (Alucinando) Madre, madre, ¿eres tú? Di que me quieres. Sé que no vas a decir eso... soy yo...Madre, estoy buscando a mi mamá. Padre, vos tampoco eres mi papá... madre, madre... (Suplicando) ¡di que me quieres...!

Pancho.- (Entregándole chume)... digamos que soy tu mamá, después me quedo solo y me vuelvo loco...²⁷⁶

Entonces, papá y mamá reales, pasan de los dulces sueños, a las pesadillas de la realidad, con diablos acusadores incluidos. ¿Diablos acusadores?

Diablo.- Señores del jurado... este hombre es culpable... este hombre mató a su madre... este hombre es un asesino... por eso lo he traído a juicio...

Manuel.- Yo no soy un asesino...

Diablo.- Que venga el señor Juez (el Juez entra bailando con el diablo y se sienta en la mesa) Le traigo aquí un culpable... un drogadicto y un asesino. Tengo testigos...²⁷⁷

¿Cómo demonios el diablo, incitador y provocador, te ha metido en el infierno de la droga y el alcohol, y todavía tiene la desfachatez de juzgarte? Obvio. Es el diablo.

Pero eso no era todo, muchas veces las familias mismas eran el verdadero infierno, del cual nadie podía salir. La decepción, el dolor y la miseria eran las puertas abiertas del averno. Solo había que atravesarlas.

Viví.- ¿Quieres saber por qué me chupo²⁷⁸? ¿Quieres que te cuente por qué me tomo? Porque mis viejos están hundidos en la clefa... mira como estamos todos, mira como estoy yo... ¿acaso saben que me chupo? ¿Acaso saben que estoy en la clefa? No saben nada los pobres perros...²⁷⁹

Así fue que hombres y mujeres jóvenes de teatro, se metieron a luchar contra la droga, soñando ilusamente que podrían luchar contra esa “cosa”, sin saber que años más tarde esa “cosa” se tragaría a muchos de ellos de manera inexorable. Era el año 1999.

Para crear las obras no buscaron dramaturgos individuales, pues no existían. Utilizaron

un método combinado de investigación, auto aprendizaje, introspección, interacción social y movilización. Este método dio como resultado la producción de obras teatrales que mostraban la realidad y los sentimientos de la juventud trabajadora de los años noventa.

El proceso terminaba en un festival de Teatro, que, ya sabemos, era la presentación de obras salidas de lo más profundo de sus vivencias, de los “reglones escondidos de Dios”, como decía el título de una obra producida por María Prieto. Este festival comenzó con una “movilización juvenil para la prevención del uso indebido de drogas”, recorriendo el centro de la ciudad con zancos, tambores, bombos y carteles. Era el año 2000.

Apoyando esa movilización estuvieron organizaciones grandes y pequeñas, como el Programa de las Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de Drogas, el Centro de Prevención de Abuso de Drogas en Tokio, el Ministerio de Educación con el área de Educación Alternativa, el Proyecto Qharuru, el Taller del Barrio y la organización Desarrollo XXI. Todas estas organizaciones apoyaron la iniciativa que dejó, como resultado, la publicación de una propuesta de modelo educativo para la prevención. ¿Cuándo sería aplicado en el sistema educativo? Quién sabe.

Al terminar la experiencia, aquella juventud teatrera se preguntaba; ¿Cuándo será que estas iniciativas teatrales se repitan? Nadie sabía. El poder de ese mundo tenebroso es tan grande que... ¡quién sabe...!

El teatro destapa el basurero social

El año 2011, junto a la organización “Wayna Tambo”, los teatreros de siempre, organizaron otro festival de los colegios nocturnos, esta vez con apoyo de la Fundación alemana “Rosa Luxemburgo”.

277 “La historia de Manuel”. Obra creada por jóvenes del colegio Antonio Díaz Villamil. 1999.

278 “Me chupo”. Equivalente a “tomo alcohol”

279 Fragmento de la obra de teatro “Realidad oculta” (Creación colectiva). Teatro un modelo de prevención. Qharuru, Desarrollo XXI, Taller del Barrio. UNDCP. DAPC en Tokio. 2000.

La metodología fue la misma, aunque aumentada y corregida: organización de grupos juveniles, investigación de la realidad social, cultural e individual, capacitación en técnicas teatrales, desarrollo de habilidades sociales, elaboración de guiones, montaje de obras, organización y realización de festival, grabaciones en vídeo y difusión en canales de televisión... Vieja rutina y nuevas obras.

En el festival, no solo se presentaron tradiciones como la de “Todos Santos”, también cuestionaron las historias de amor que terminan con violencia en las familias, el abandono o asesinato de bebés o mujeres. Denunciaban el trabajo infantil, como el de los “lustrabotas” a los que algunas personas llamaban “zapatistas”, por el pasamontañas que les cubría el rostro para no ser identificados. Esa actitud era obvia, pues los niños – principalmente varones - que lustran zapatos, cuando los reconocen sus compañeros, los discriminan.

Los grupos de teatro, denunciaban las causas y efectos del alcoholismo, también del consumo de drogas, promovidos por poderes oscuros. ¿Rosa Luxemburgo podría haberse imaginado un mundo tan escabroso como ese en un país como Bolivia? Era el teatro que estaba destapando la basura social, como decían algunas personas que trabajaban con esas personas, donde el amor difícilmente podía entrar, era expulsado o simplemente no existía.

Primera escena: El amor

Novia.- Te amo mi amor...

Novio.- Te amo mi amor...

Segunda escena: Nuestro bebé

Esposa- Qué lindo nuestro bebé...

Tercera escena: Camino al basurero

Bebé.- (Llora)

Madre.- (Ebria, dirigiéndose a su bebé) ¡Callate...!. ¡¿Por qué no te callas?! Por tu culpa he arruinado mi vida... necesito morir...²⁸⁰

Cuando el público miraba estas obras, el dolor crecía, se hacía colectivo. Entonces las preguntas surgían inevitablemente. ¿Esas obras eran ficción? NO. Pues salían de la vida misma de esa juventud trabajadora. De sus vivencias. ¿Cómo era posible que el amor se destruyera bajo el embrujo del alcohol? ¿Por culpa del capitalismo? ¿Por culpa de quién? ¿De Dios? ¿Cómo te atreves a decir que eso es una basura social? Preguntas difíciles de responder. Pero eso no era todo.

Otras denuncias señalaban la trata de personas, los secuestros y la prostitución forzada. Esas obras, parecían las anotaciones de un policía, descrito por Adolfo Cárdenas, en la urbe que llaman “ciudad maravilla”.

“Sobaco, patas, potó, vapor, tabaco, tinner, alcohol, otros no identificados. Posible existencia de marihuana; bayer en la jerga, Cocaína poco posible dado el bajo poder adquisitivo de los presentes, quizá sulfato base (zapato)... Supuesta presencia de, traficantes, viciosos, proxenetas, invertidos, terroristas, meretrices, pushers, palomillos y chulos. Probable pedido de apoyo otras unidades”²⁸¹

Con sus obras de teatro, mostraban la decadencia de la sociedad, de su sociedad, en la que ellos eran víctimas.

Materia prima para dramaturgos y dramaturgas individuales que no se sabe dónde estaban y menos a dónde podrían llevar a los nuevos teatreros y su público.

Cliente.- (Leyendo un periódico) Dice que cada vez se están perdiendo más niños. ¿Y vos?

280 “Historia de un amor”. Obra creada por un grupo de teatro de trabajadoras que estudian en la noche.

Vídeo elaborado por la Fundación Wayna Tambo.

281 “Chojcho con audio de rock p’sshado”. Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carretera de Artes. Sin año.

Niño lustrabotas.- Dos amigos se han perdido [...]

Madre.- (Llorando) Mi hijito no aparece... ¿qué voy hacer? ¿Donde lo voy a buscar? (Suplicando a Dios) Señor que aparezca mi hijito... va estudiar... yo voy a trabajar... pero que aparezca...²⁸²

Con parlamentos como éstos, esa gente joven - que perdió la inocencia o quizás nunca la tuvo-, dejaba preguntas difíciles de responder. ¿Dios es tu voluntad? ¿Dios, dónde estás?

Esas obras, se atrevían a tomar sus dolores, arrancarlos de sus almas y expulsarlos a través de la expresión teatral, como el Esopo de Figueiredo.

Esopo.- Estas manos, ¿ves? Se han endurecido en el trabajo y han perdido el tacto para el amor. Este cuerpo tiene las cicatrices del látigo... mi carne es una sola herida... ¿Qué goce encontrarías en abrazarte a una llaga?

Era como destapar el basurero, pese a su mal olor. Pero no se trataba solo de destaparlo. Se trataba de limpiarlo. Para cumplir esa tarea, no quedaba otra cosa que mancharse con la basura.

A veces debían llorar hasta el cansancio con parlamentos como los que planteaba la obra “Derecho a la vida”

Feto.- (Desde el vientre de su mamá) “Mamá... como quisiera estar allí afuera para poder calmar tu llanto, para consolarte mamita, aunque tú no me lo digas, se que estás sufriendo mucho, si estuviera allí afuera y fuese grande... estaría allí contigo, para abrazarte y poderte decir que te quiero... no, no soy grande, soy tan pequeñito,

si tuviera mis manitos, mis deditos mama...”²⁸³

Pero, esa gente de teatro, no solo entró al infierno y destapó el mundo de la basura, cabalgando sobre sus sueños y esperanzas, también entró al mundo de la muerte...

Una noche en el cementerio

Cuando te mueres, vas al cementerio general de la ciudad de La Paz. En ese lugar, lleno de tradiciones, te encuentras almas tradicionalistas y conservadoras.

Si te has suicidado; apenas pisas el camposanto, una montonera de almas te golpea por todos lados, te dan una pateadura muy intensa y no sabes por qué.

Alma suicida.- ¿Por qué me pegan?

Almas.- Porque te has suicidado...²⁸⁴

En ese mundo de muertos, según dicen las tradiciones, el suicidio no es una buena acción. Las almas que allí habitan y rondan entre nichos, te golpean por haberte suicidado. Pero no vas al infierno, entras en la comunidad de difuntos, llena de conversaciones, peleas, chismes y todo lo que existe diariamente en el mundo de los vivos.

Bartolina.- (Alma suicida entra al cementerio)

Almas.- (Golpean a Bartolina)

Cuidadora.- (Calmando a las almas) ¡Alto...! ¡Alto...! Dejen de pegarla... (Separa a las almas y se dirige a Bartolina) ¿Qué te llamas?

Bartolina.- Bartolina...

Almas.- (Entusiasmadas) ¿La Bartolina Sisa?²⁸⁵

Bartolina.- No. Me llamo Bartolina Apaza.

282 Fragmento de la obra “El Lustra” creada y dirigida por María Prieto Cazas.

283 Parlamento extraído de la obra “Derecho a la vida” de creación colectiva. Texto producido por Ruth Flores Coaquira.

284 Registro en Vídeo. Fundación Wayna Tambo.

285 Bartolina Sisa. Líder aymara compañera de Tupac Katari, descuartizada el año 1782.

Almas.- (Decepcionadas) ¡Ahhh...
¡ ¡ Qué macana...!²⁸⁶

En las noches, las almas se encuentran y conversan de sus cosas. Pero los vivos no pueden entender lo que hablan, porque su sonido “parece una radio mal sintonizada”²⁸⁷. Luego, si de muerto quieres encontrar tu lugar, caminas por los diferentes sectores que tiene el cementerio. Por ejemplo, puedes ir al sector de “las viudas” y conversar con ellas.

Pero si estás vivo aun, en el sector de las viudas, tal como cuentan los cuidadores vivos del cementerio, no puedes pasar el límite marcado por una línea invisible que allí existe, más allá de las dos de la madrugada. Si cruzas esa línea, mueres.

Conociendo ese asunto, los cuidadores del cementerio enviaban a su perro para detectar dónde estaba esa línea invisible. Al hacerlo, el perro jugaba con las almas de aquellas viudas... ¿Cómo? Esas difuntas, enviaban una pelota que solo el perro podía ver, la agarraba y luego la devolvía. El juego se repetía varias veces ante la mirada atónita de los cuidadores vivos, que solo veían moverse la pelota.

Desde esas tradiciones, surgió “Una noche en el cementerio”, obra teatral construida y dirigida por María Luisa Prieto, que rescató tradiciones y visiones populares relacionadas con este terrible asunto, que no parece tanto cuando lo ves en el teatro.

En la obra, los muertos conversaban personajes como el coronel Germán Busch, (quién supuestamente se habría suicidado) siendo presidente de la República conversaba con la “Tía Núñez”, una señora de los años 40, que de tanto amar perdió el juicio, y ya siendo anciana se vestía de joven y caminaba con coquetería por las calles de La Paz. Esta señora, conversaba con otros personajes de la historia de Bolivia,

mostrando la cara oculta de esas personas, desde el mundo de la muerte.

En la obra se veía dos niños -Pamela y Pavel Prieto- rezando en idioma aymara, con frases extrañas.

“Ulur phulura, taik’am
ak’a apanucuwaita. Auk’m
apanucuwayta...”

“Te has ido, te has escapado, has dejado a tu madre llorando, pero ahora estas en la gloria del señor...”

Esas palabras dejaban una sensación extraña, como si las almas estuvieran siendo reprendidas por haberse ido a otro mundo, pero que finalmente terminan perdonadas en “la gloria del señor”.

Ángel de gloria, ángel del cielo.

¿Quién es tu padre? Te preguntaré.

¿Quién es tu madre? Te preguntaré.

San José Padre debes decirle.

Virgen María debes decirle.

¿De dónde viniste? Te preguntaré.

Del mundo lluvioso, del medio de los mundos, debes decirle.

Tres calvarios he rodeado.

Pequeño angelito

¿Del mundo lluvioso, a que has venido?²⁸⁸

¿Viniste “del medio de los mundos”?
¿Viniste del “mundo lluvioso”? ¿“debes decirle”? ¡Qué extrañas son las formas de ver este mundo y el otro mundo, que no sabemos dónde está!

De la sombra a la luz

Así fue que los teatreros y teatreras de la noche, en la década de los años noventa, entraron en extraños, terribles y perversos

286 Registro en Vídeo. Fundación Wayna Tambo.

287 Testimonio de un cuidador. Investigación realizada por una estudiante del colegio Germán Busch.

288 Registro en vídeo.

mundos, caminaron por lugares donde la política y la escuela no pueden o no quieren entrar.

Habían recorrido las callejuelas del infierno, visitado los callejones del cementerio y se había metido en el basurero, no se quedaron allí regocijándose en la inmundicia o sufriendo en el infierno. Fueron capaces de salir de esos mundos, mostrando los aprendizajes que habían sacado de su viaje. Pero tuvieron suerte, no se quedaron como esas almas que ya no pueden salir de las penumbras. Lograron salir de las sombras a la luz, como si se tratara de una alegoría platónica.

Se llenaron de angustia y dolor, pero en su camino, también fueron aprendiendo a iluminar el camino con sus propias luces, como pequeñas luciérnagas.

Le habían hecho caso a Bertolt Brecht cuando decía:

- “El teatro de la era científica debe ir directamente a los suburbios, donde puede estar – digámoslo así – abierto de par en par, a disposición de quienes producen mucho y viven mal [...] El teatro deberá comprometerse con la realidad”

Pero, en plena era científica y tecnológica, habían ido más lejos de lo que planteó don Bertoldo. Habían incorporado a la gente de los suburbios en la producción de sus obras. En el mismísimo suburbio, en pleno centro de las ciudades-suburbio, con gente del suburbio, siendo ellos mismos gente de suburbio. No eran artistas que miraban los males de la sociedad desde un cómodo palco. Eran sujetos de esa realidad. ¡No era poco!

El teatro como práctica de la felicidad

Creadores de felicidad

Aquella gente trabajadora, joven y alegre, después de reconocer la basura y el infierno, había aprendido que la felicidad no es un regalo para abrir. La felicidad había que crearla, había que producirla. Parecía una locura, pero poco a poco, el asunto se estaba volviendo más claro. La felicidad no llega, no es un regalo, es producto de la acción de crear. Es producción.

Si estás triste, si la duda o la amargura te invaden, si no hay alegría en tu vida, solo tienes que crearla. Eso mismo encontraron esos jóvenes estudiantes trabajadores, que saliendo de la penumbra hicieron teatro.

- “El hacer teatro es algo muy bonito, no es algo de lo que tenga que tener vergüenza. Al contrario, me llena de mucha felicidad porque aprendemos sobre la vida”. Decía una actriz popular de nombre Beatriz, como la del Dante Alighieri.

Y para demostrar que sus palabras eran verdaderas, la obra que ella había creado con su grupo, se llamaba “La tristeza vestida de alegría”. ¿“La tristeza vestida de alegría”? Qué asunto tan extraño y tan lindo.

Esos chicos y esas chicas que llenaban de alegría a los teatreros y teatreras que los guiaban por los caminos del teatro, en las sesiones de reflexión grupal, explicaban que la tradición de Todos los Santos, cuando llegan las almas a visitar a los vivos, es una

- “fiesta vestida de tristeza”.

¿Fiesta? ¿Con los muertos? ¿Por qué...? ¿Cómo?

Si. Fiesta porque al principio, cuando estás preparando la mesa con la que recibirás el alma de tus seres queridos, los recuerdas con tristeza. Pero cuando llegan sus almas al medio día, cambia tu sentimiento. La alegría se saca el disfraz y su máscara de tristeza y entonces te muestra su verdadero rostro: la alegría. ¿Alegría? Si. ¡Esos jóvenes se habían convertido en maestros y

maestras de la alegría! Era el año 2000. El principio de un nuevo siglo.

¿Y el carnaval? Según esos jóvenes trabajadores que estaban haciendo teatro. El carnaval tenía otra máscara y otro verdadero rostro. Por eso el carnaval era

- “la tristeza disfrazada de alegría”. ¿Qué? ¿Al revés de Todos Santos? Sí.

Los jóvenes explicaban que el carnaval empieza con alegría, la gente baila y bebe alcohol hasta que, en cualquier momento, la máscara de alegría se retira y las personas muestran el verdadero rostro del carnaval: la tristeza. La alegría era el disfraz de la tristeza. Por eso en las fiestas del carnaval, las personas terminan llorando y se amargan. También pelean.

La emoción de crear

Crear era algo tan emocionante y profundo en la vida de esos seres humanos jóvenes que hacían teatro, que podían medir el sentido de sus vidas haciéndose muchas preguntas: ¿qué he creado en mi vida? ¿Cuánto he creado? ¿Ha sido útil mi creación? En fin, se habían hecho muchas preguntas.

Pero no se trataba de medir nada. Se trataba de algo más profundo, de ALGO que siempre ha estado presente en las personas que se han esforzado por hacer teatro en medio de la gente.

Ese algo que no se podía ver, estaba escondido en las mentes, los corazones y las acciones de aquellas personas que hacían y hacen teatro, a pesar de todas las adversidades, incluida la política y el dinero. De otra manera ¿cómo explicar esa pasión por hacer teatro? ¿De hacer arte sin pedir dinero a cambio?

- Te vas a morir de hambre...

Era la frase que siempre acompañaba a quienes hacían y hacen arte, como si fuera su sombra. Pero igual, pese a las adversidades, seguían haciendo teatro. Parecía que estaban imitando a Dios, en la acción de crear... ¿Crear el mundo le habría dado felicidad a Dios? o Dios creaba para

sentir alegría. Quién sabe.

Al revisar estas crónicas del teatro oculto, se puede sentir que la gente teatrera no sabía que encendían unas luces en su interior. Eran los momentos en los que hacían de la creación teatral, unas prácticas de la felicidad. Pero ese fenómeno no solamente estuvo en el pasado, también se puede encontrar hoy, en quienes están haciendo las mismas acciones. Y lo más interesante: ¡No es difícil! Solo se requiere disciplina e imaginación.

- “Solo hay que tener imaginación, no es cosa del otro mundo”. Decía una chica teatrera.

Claro. La creación, para esa gente joven, era la praxis de la felicidad.

¿Qué lejos estaban estas obras de los modelos artísticos basados en las estrellas de cine! De esas estrellas que pierden el sentido de sus vidas y deben cubrirlos con drogas de todo tipo. Esas estrellas que, teniendo en sus manos el arte y el teatro, las armas más poderosas que el ser humano ha creado, no saben qué hacer con sus vidas.

En los rincones educativos de la noche estaba esa gente joven que tenía otro sentido de la vida. Sus palabras mostraban una nueva manera de entender el arte. Estaban vislumbrando una nueva ética humana. ¿Nueva ética? ¿Por qué no?

Sus palabras eran tan sencillas, como sus vidas.

- “Solo es necesario crear y sacar cosas novedosas, pienso que en eso está el reto o desafío en la vida... Porque se deben crear cosas nuevas”.

- “Solo quiero plantearme la tarea de seguir creando”

Por supuesto que con esos retos, dirigidos hacia las acciones creativas, no tenían tiempo para evadirse de la realidad. Es más, de las acciones creativas surgía la alegría y la valoración de sus propias personas.

- “Todo lo que me dio Dios lo acepto,

porque así debe ser... me gusta cantar con mi propia voz, porque es solo mía y aunque sea similar a la de otro no es igual, Porque es única en todo lado”

Eran las palabras de una chica trabajadora que no necesitaba ser hermosa, ni tener lindo cuerpo para hacer teatro, menos para ser “alguien”. ¡De la penumbra había salido la belleza!

Dando vida a las palabras

En las mentes de esas personas teatreras, cuyos nombres están escritos en estas páginas, se encendían chispas que inventaban una escena, un diálogo, una acción. En sus corazones y sus cerebros se encendían relámpagos que daban sentimiento a las ideas. Sí, como lees, sentimiento a las ideas.

Juan.- Hola Félix. ¿Qué te pasa? ¡Pareces alma en pena!

Félix.- Ni siquiera soy alma... solo soy pena...

¡Hay! ¡Qué fascinante! Las palabras manejadas por la gramática no tienen alma. Son frías como un témpano de hielo. Pero cuando llegan a las “manos” de algún creador o creadora del teatro, adquieren vida. Se mueven y mueven a las personas y las cosas. Emocionan. Pero ¿Cómo esas personas podían dar a las palabras, ese poder de producir angustia, ansiedad o desesperación? Y ¿cómo era posible que con otra palabra puedan crear alegría? Misterio.

Creando a imagen y semejanza de Dios

Pero ahí estaba la felicidad, en la creación, en el acto de crear, de producir. En ese acto donde la persona creadora, imita o reproduce aquella facultad que solo se le atribuye a Dios.

- Dios es el creador. Dicen algunas voces salidas del pueblo.

- “Dios es solo otro artista. Como yo”. Decía Salvador Dalí.

¿Y esos pequeños seres que son los seres

humanos desconocidos, cuando crean algo, que antes no existía, se convierten en dioses? Y más aun ¿Quién no ha sentido placer, alegría o euforia cuando ha creado algo?

- “¡Levántate y anda!

Le dijo Miguel Ángel a la escultura que había creado. Según dicen que dijo, en un acto de emoción frente a su creación.

¿Has experimentado esa alegría de crear? ¿Dios habrá experimentado alegría en el acto de creación? Pero no importa. Ese es otro asunto.

Por eso en el arte, particularmente en el teatro, el acto de crear ha sido, es y seguirá siendo la praxis de la felicidad. Esa praxis que teatreros y teatreras experimentaban, experimentan y experimentarán en esos momentos de creación. Sea cuando hacen volar una golondrina imaginaria en el escenario, cuando hacen hablar una camisa o dan vida a un viejo juguete que está tirado en un rincón. También cuando convierten el sonido de unos pasos en una sensación de terror o cuando muestran la paz luego de la tormenta.

¿Crear un mundo nuevo?

Crear, crear, crear... ¿Acaso los seres humanos no pueden crear un mundo nuevo? ¿Diferente? ¿Mejor? ¿Hermoso? ¿No es posible crear un jardín en el desierto? ¿En tu casa? ¿En tu ventana? ¿Qué maligno ha hecho creer a los seres humanos, que no es posible crear otro mundo? Crear otro mundo, muchas veces desde el corazón. No del corazón biológico. De otro corazón.

- “Los sueños son deseos del corazón” decía Pepe Grillo, un personaje imaginario creado quien sabe después de qué alocado sueño.

Si los sueños se pueden convertir en diseños y los diseños se pueden traspasar a la ingeniería, entonces los sueños se pueden hacer realidad.

Por eso, en las manos de aquellos hacedores de teatro, en el movimiento de sus cuerpos,

en el oscilar de sus ojos, en la acción de escuchar o tocar suavemente la piel de la otra persona, se encendían las luces de la creatividad. Esa gente había sido capaz de crear productos nuevos, materiales, ideales o emocionales. En esas acciones no había lugar para la amargura, eran felices. Sentían el placer de crear.

Howard Gardner, cuando intentaba hacer una anatomía de la creatividad decía que un estudioso había descubierto que "... las soluciones creativas de problemas se dan más a menudo cuando los individuos se dedican a una actividad por puro placer"²⁸⁹

¿Cómo no vas a sentir felicidad y placer el momento de crear una respuesta frente a un problema?

Esopo.- ¡Bébetelo el mar Xantos! [...]

Xantos.- ¡Te doy la libertad...! Si me dices que hacer para no perder mi casa. Te doy la libertad. [...]

Esopo.- Vete a la playa. Preséntate ante el pueblo. Dile que prometiste beberte el mar y que cumplirás tu promesa. Bébetelo el mar Xantos.

Xantos.- ¿Beberme el mar?

Esopo.- Prometiste beberte el mar... ratifica tu palabra. El mar, pero solo el mar... no las aguas de los ríos que van al mar. Tienes que decir: "separen las aguas de los ríos de las aguas del mar, yo me beberé toda el agua que el mar tenga"²⁹⁰

¡Fácil! Esopo, el feo, mostraba que un problema imposible de resolver, se resuelve con otro problema imposible de resolver. Difícil menos difícil, ¿Cuánto es el resultado? ¡Responde y verás!

Los procesos de creación en la producción de teatro, en lo más pequeño y en lo más grande, llevan a soluciones increíbles, cualquiera sea el problema. Con ese tema

podemos inventarnos un diálogo de teatro como éste:

Paciente.- Doctora, ¿cómo se cura el feminicidio?

Doctora.- Fácil, muy fácil.

Paciente.- ¿Dando una dosis de cárcel indefinida?

Doctora.- No señor. Tomen unas cuantas pastillas de amor.

Paciente.- Usted está loca.

Doctora.- Trate de matar a la persona que ama... ¡inténtelo!

Por eso los talleres de los teatreros y sus compañeras teatreras, eran y siempre serán, fábricas de sueños que se hacían realidad. La primera fase de su transformación está en el escenario, donde un público puede verlos. Las acciones teatrales son fábricas de sueños, construidos con los deseos del corazón. Fábricas de donde brotan ideas, sentimientos e imágenes. No importa quién aparece primero. ¿Los sentimientos? ¿Los sueños? ¿Las ideas? Prueba y verás... Para qué te cuento, si puedes contar tu propio cuento.

No solo eso, siendo las acciones teatrales fábricas de sueños e ideas también fueron, son y serán, fábricas de la felicidad. Esas fábricas, existen, generalmente escondidas en algún rincón de las ciudades llenas de gente apurada y nerviosa.

Esas fábricas no eran propiedad solo de los teatreros y sus compañeras de aquellos años, lo son de todas las personas que se dedican a crear, sea en el arte cuando inventan un zorro verde, en la ciencia cuando colocan telas de colores en la nieve para detectar la radiación solar, en la tecnología cuando crean un medio de controlar la hipertensión en un celular, en la familia saludando a un guante. No importa la persona, sus banderas, el lugar o el producto. Crear es la práctica de la felicidad.

289 "Mentes creativas – Una anatomía de la creatividad" Howard Gardner.

290 Parlamento extraído de "La zorra y la uvas" de Guillermo Figueiredo.

Sacando el inconsciente al escenario

Eso no era todo. En medio de la magia de crear, esos jovencitos de la noche estaban haciendo teatro, jugaban con la dialéctica de la vida en el teatro. En esos años se metieron a jugar con el movimiento entre la maldad y la bondad, entre la vida y la no vida. ¿Extraño verdad?

Madre.- (En el juicio) Señor... yo pido por esta alma... quien siempre le ha ayudado a su madre... la ha amado...

Diablo.- ¡Mentira!

Madre.- (Señalando al diablo) Esto es una mentira más de este diablo mentiroso.

Diablo.- (Señalando al hijo) ¡El es un asesino...!

Juez.- (Golpeando la mesa con su martillo) ¡Silencio! (Dirigiéndose al público) Señores del jurado, voy a dar mi veredicto. Manuel Sánchez está condenado a vivir... ¡a vivir...!

Manuel.- No... no... ¡soy inocente!²⁹¹

¿Condenado a vivir? Extraña dialéctica en el escenario. ¿Cómo alguien puede reclamar inocencia cuando lo condenan a vivir? ¿Es peor la culpa que morir? ¿Esas escenas estaban saliendo de las profundidades del inconsciente? Extraño... extraño...

“Nuestro subconsciente es inaccesible a nuestra conciencia. No podemos penetrar en ese dominio. Si por algún motivo penetramos en él, entonces el subconsciente se torna consciente y muere [...] se supone que creamos por inspiración, y sólo nuestro subconsciente nos la da. Y por otra parte, aparentemente sólo podemos emplear esta fuerza del subconsciente a través de la conciencia, que la destruye [...] Cuando el subconsciente, cuando la intuición entran en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla.

Eran las palabras de Constantín Stanislavky, el maestro ruso del teatro, cuando explicaba la “psicotécnica” que empleaba para aprovechar el inconsciente en el proceso creativo. Cuestiones muy complejas. ¡Tarea para mañana!

La dialéctica de la creación

Pero una cosa lleva a la otra. En el teatro, de los años pasados, también se hacían presentes otros asuntos, como ese de tu creación.

El acto de la creación humana, como cualquier acto divino, tiene la cualidad de crear simultáneamente su propia contradicción: la negación de esa misma creación. ¿Qué creador o creadora no tuvo que enfrentar esa contradicción? Hasta Dios, según relatan textos muy antiguos, tuvo su contrario.

Pero no importa. Cuando experimentas la felicidad DE crear no importan los malignos. No importa si te insultan, se ríen de ti, si a nadie le interesa el producto tu creación o te tildan de enemigo político.

Tal vez por eso, frente a las tormentas, las personas creadoras, sin importar su ideología, se refugian en el producto de su creación.

- “Mi única esperanza es que nunca perdamos de vista una única cosa: que todo empezó con un ratón”²⁹²

Otras veces, para exorcizar los dolores, la gente creativa los colocan en el teatro. Ese arte que tiene la virtud de convertir el sollozo de las criaturas oprimidas en alegría.

Cleia.- ¿Estás llorando?

Esopo.- De tanto mirar el horizonte. Olvidé que no debía mirarlo. Los hombres como yo no deben mirar el horizonte. Deben andar con los ojos bajos.

Cleía.- Mírame, hombre horrendo. ¿No ves que eres hermoso, reflejado en la luz de mis ojos?

291 Texto extraído de la obra “La historia de Manuel” creada por el grupo “Aventuras en el teatro”.

292 La gestión al estilo Disney. Bill Capodagli/ Lynn Jackson. 2007.

Como decía el viejo maestro de teatro, al tiempo de enseñar la dialéctica de este arte:

“Cuando se hace de hombre malvado, hay que fijarse en las cosas buenas que puede tener el personaje”.

De lo contrario. ¿Cómo es posible entender la calma sin la tormenta? ¿Cómo es posible entender la vida sin la muerte? ¿Cómo es posible entender el destino sin el pasado? ¿Cómo entender el futuro que construimos hoy sin comprender el pasado?

El futuro en el teatro

El fin del mundo

Frente a las obras teatrales que lanzaban temas duros y cuestionadores, era difícil dejar de preguntarse sobre el futuro. ¿Había que ver el futuro de cómo un vaso lleno, medio lleno, medio vacío o vacío? ¿Sería como se cuenta en “La madame” de Adolfo Cárdenas?

“Leyendo las manos mugrientas de las viejas, para quienes el futuro era tan obvio que no necesitaba ser predicho”²⁹³

Obras de teatro con esos asuntos tan desalmados, muchas veces hacían perder las esperanzas de una sociedad mejor y pensar que se acercaba el fin del mundo.

¡Qué gran momento de la historia para el surgimiento de profetas, falsos profetas, aprendices de profetas, vendedores de esperanzas, curadores de sufrimientos, políticos de gran lengua, escritores de grandes y flexibles leyes...! ¡Pare de sufrir! Gritaban algunos predicadores en iglesias repletas de gente sedienta de esperanza.

Como decía el brujo Mazuelos, “un brujo tembleque” descrito por Jaime Sáenz.

“... el fin del mundo se acerca. Lo que pasa es que ya no hay religión ni esperanza. Por algo la gente ha cambiado. Ya nadie mira de frente. El hombre se hunde en el vicio,

en la depravación y en iniquidad. Aparecen signos en el cielo, y todos se asustan y tiemblan. Y todos gritan y lloran. Y luego nadie sabe nada”²⁹⁴

En las obras teatrales no se mostraban finales buenos, como en los cuentos de hadas:

- Y vivieron felices y comieron perdices

Nada de eso. Las propuestas de los grupos, brotaban de sus sentimientos, pero eran dobles. Como dirían algunos filósofos, eran dialécticas y existencialistas. Como el drama de la obra “Realidad oculta”²⁹⁵ en la que se cuenta la historia de una adolescente adicta. De una de esas chicas que deambulan por la plaza “Eguino”, en la ciudad de La Paz.

Marco.- Déjame ayudarte... todos cambiamos.

María.- ¿Qué...? ¿Vos has cambiado?

Marco.- Mira yo he cambiado, mi hermana ha muerto. Yo he cambiado desde que ustedes han hecho eso...

María.- La muerta... que en paz descansa (contiene su llanto) Ya he llorado... ya... ahora estoy cagada y aquí me quedo. Felicidades porque hayas cambiado, pero igual sigo cagada... ya te he dicho una vez: mierda... soy como una flor marchitada. Por más que me echas agua, no puedo revivir.

Marco.- Pero las flores siempre dan frutos.

María.- Aquí está mi fruto (señala su embarazo) ya va caminar dentro de una año.

Marco.- Déjame ayudarte

María.- No. No me ayudes, yo ya estoy metida en este abismo al que mi madre me ha ayudado a entrar... no me molestes más... lárgate de aquí...

293 “La Madame”. Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carrera de Artes. Sin año.

294 Jaime Sáenz. “Los cuartos”. La Paz. 1985.

295 Obra creada por el grupo “Amistad eterna”.

Estos dramas estaban y están ocultos. Nadie se atrevía a hablar de ellos con tanta vehemencia. Excepto esos chicos y chicas trabajadoras que utilizaron el teatro como un amplificador de sus penas. ¿Y el futuro? ¿Hay que esperarlo? o hacer como dijo Rubén Darío:

- Al final de mi vida, descubrí que yo fui el arquitecto de mi propio destino.

Pero esos artistas populares, solo tenían la fuerza de su juventud y el arma del teatro. Aun no sabían cómo podían ser arquitectos de su propio destino.

El futuro del perro, la gata y el puercoespín

Por eso, estas crónicas, son las crónicas de la felicidad y de sus opuestos, como decía un tal Heráclito.

- Todo se mueve por intercambio contrapuesto.

También son las crónicas de la posibilidad de un mundo más bueno, a pesar de las penumbras. Un mundo tan bueno, como en las memorias de “El perro... la gata... y el puercoespín”, escrito en la década de los años noventa.

“Vivíamos en un mundo solitario, cada quien en su cueva, imitando a la araña. Cada cual tejiendo sus propias vanidades, pero como nadie caía en sus telarañas, la gata cansada de esperar, salió a buscar admiradores y en otras cuevas vecinas encontró al perro y el puercoespín. Quiso que ellos la admirasen, pero encontró cosas más admirables en ellos. Entonces decidieron transmitir e intercambiar sus experiencias. Felices empezamos a buscar una cueva grande donde pudiéramos entrar todos los animales y demás bichos, para así poder construir un arcoíris multiforme y multicolor...”²⁹⁶

¿Texto romántico, soñador e iluso? Así es. No importa la clase de animal que somos, podemos encontrarnos y construir. No importa si los sueños son tontos o

absurdos. No importa el lugar en el que nos encontremos, siempre podemos crear, crear y crear, como dioses que disfrutaban de su divinidad.

¿Y del futuro qué? Estas crónicas no han terminado. Mientras se terminan de escribir, otras personas están construyendo sus propias crónicas teatrales. Con sus acciones están construyendo futuro o futuros. Solo hay que mirarlas, sentir las, disfrutarlas y participar de ellas.

Esas personas de las que no conocemos ni sus nombres, ni sus actos, están inventando el mañana. Tal vez están diciendo:

- “Inventemos el mañana en lugar de ocuparnos sobre qué ocurrió ayer”²⁹⁷

Las acciones creadoras que en estos precisos momentos están ocurriendo, por obra de esas personas que no conocemos. Son como un recodo en el camino. Solo hay que continuar caminando para ver más. Hay más cosas que nuestros ojos no han visto, que nuestro olfato no ha captado, que nuestro gusto no ha saboreado, que nuestros oídos no han oído y que nuestra piel no ha sentido... son las prácticas de la felicidad.

A través de una escena, un diálogo, un gesto, la gente de teatro puede proponer una sociedad diferente, mejor y más humana. Ya no se trata de seguir y seguir en un teatro de emergencia o de evasión, es necesario producir uno nuevo. Un teatro que haga nuevas afrentas a ese público que cada vez más se conforma con el sillón y la pipoca, mientras el mundo está reventando a su lado.

La gente que ha hecho teatro hace más de cuarenta años, ha gastado una vida - su vida -, tratando de construir nuevas dramaturgias, nuevos personajes, nuevos escenarios, nuevas conciencias, nuevas culturas, nuevas naciones. En definitiva una nueva humanidad. ¿Ha terminado su misión? ¿La misión que se impusieron por propia iniciativa? Quién sabe.

296 “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.

297 Frase atribuida a Steve Jobs.

Centro Juvenil Parroquial Achachicala (CEJUPA)



Escena de la obra “Chuquiago. ¿Esperanza o calvario?” creada por el Centro Juvenil Parroquial Achachicala. Presentación realizada en el local de la Federación de Trabajadores de la Educación de La Paz. La obra fue publicada en la revista internacional “Tramoya”, con motivo de los 500 años de la llegada de Colón a América.

Escena en la que se muestra el ingreso de jóvenes campesinos, varones y mujeres, a la realidad de La Paz, en la que el alcohol y las drogas son el pan de cada día.



Martin Rengel, director de la “Asociación Centro Juvenil para el Desarrollo Humano”, Concejal del Gobierno Municipal de La Paz durante varios años, fue líder del grupo CEJUPA en Achachicala.

Escenarios en los que el teatro estaba presente

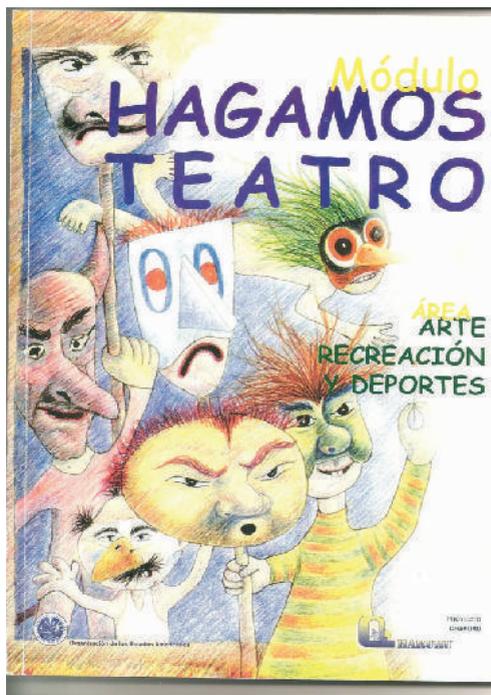
Un paisaje de Alto Beni. Región en la que los colonizadores llegados del altiplano, hicieron su nueva vida, enfrentando y

adaptándose a la naturaleza. <https://google.com>



Chañara hoy en Santa Cruz, Bolivia. Poblado en el que don Pedro, narrador popular, teatralizaba su vida, bajo el nombre de “El tropel del grillo”. El paisaje no cambió mucho desde los años 80. Google Earth.

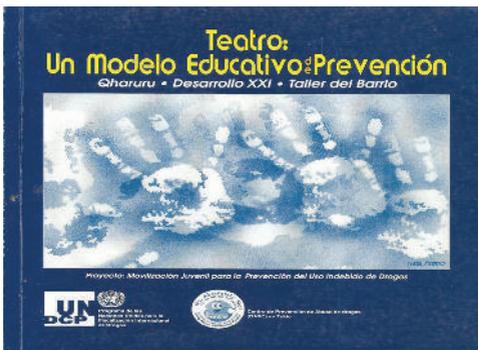
Educación a través del Teatro Popular



Tapa del módulo “Hagamos teatro”, elaborado por un profesor y profesoras, dirigido a estudiantes del nivel secundario.



Guía para producir obras teatrales, con metodología de Teatro Popular y método de “Creación colectiva”. La guía fue elaborada para docentes que trabajan con estudiantes del nivel secundario.



Tapa del libro “Teatro: Un Modelo Educativo de Prevención”. Este trabajo fue destinado a desarrollar actividades de prevención del consumo del alcohol y drogas, con estudiantes de unidades educativas nocturnas.

Procesos de producción teatral en unidades educativas nocturnas

Actividades de formación



Integración grupal, con canto y baile. En la foto, aplicación de la técnica “Niema, niema, paparushka”



Ejercicios para aprender a trabajar en equipo, perder el miedo y desarrollo de principios básicos de acrobacia.



Trabajo de grupo en la producción de guión de obra teatral. A medida que se plantean las propuestas, se van registrando los mejores aportes.

Produciendo obras de teatro popular



Desarrollo de improvisaciones en el proceso de producción de las obras de teatro. al mismo tiempo que se realizan las improvisaciones, se extraen las que mejor convienen para las obras, en actuación y movimiento escénico.

Movilizaciones culturales.



Los festivales de teatro de la noche, eran precedidos por movilizaciones culturales

que se realizaban en el centro de la ciudad de La Paz. Previamente se preparaban en el uso de zancos.



Reuniones o talleres de planificación en los que se acuerdan los días, horas, lugares, modalidad, etc. del festival. Esta coordinación se podía hacer con representantes o en asambleas, según las posibilidades.



Las marchas culturales utilizando zancos por las calles de La Paz, se realizaban luego de largas horas de entrenamiento de tipo acrobático en las que las caídas eran muy comunes, además de estrepitosas.

OBRAS



Esceas de la obra "La Esquina" de Martínez Queirolo, en versión femenina. La representación fue realizada por María Luisa Prieto. En la foto de la izquierda un momento de la presentación y a la derecha, el debate realizado a continuación.



Escenas de obras sin registro de nombre.



En la segunda foto, Ruth Flores Coaquira, actriz fallecida, representando el papel de una víctima de violencia intrafamiliar, en la obra “Derecho a la vida”. La obra fue producida con base en testimonios de estudiantes que estudiaban en la noche.



Escena de la obra “Historia de un amor”, de producción colectiva, mostrando los efectos del alcohol en la familia.

Una noche en el cementerio



Escenas derecho a la vida 2.

Derecho a la vida

En la primera foto, un momento de actuación de Melvy Rocha, en la obra “Derecho a la vida”, producida colectivamente y convertida en vídeo. Este vídeo fue utilizado como medio educativo para especialidades de psicología, derecho, policía, educación, sociología, etc.



Escenas de la obra “Una noche en el cementerio”, obra producida y dirigida por María Luisa Prieto. En la primera foto se observa la escena de un rezo a los muertos, de origen antiguo. En la segunda foto se observan dos momentos en los que los muertos comparten con los vivos, según la tradición en la fiesta de Todos Santos. A la derecha se observa la imagen de la “Tía Núñez” (personaje tradicional de La Paz) rezando con personajes que representan a los seres vivos.

Una imagen de las “mesas” que se preparan para la llegada de los muertos.



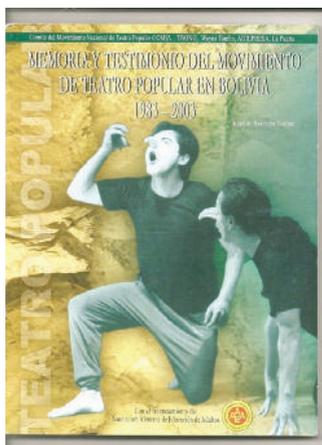
Parte del grupo que presentó la obra “Una noche en el cementerio”. A la derecha María Luisa Prieto, escritora y directora de la obra.

La calle del pecado



Actual calle Goyzueta, es la antigua “calle del pecado”, ubicada en el centro de la ciudad de La Paz. En el poste se observa un muñeco de advertencia sobre lo que puede ocurrirles a los ladrones, en caso de ser descubiertos. Los ensayos de teatro se realizaban en esta y otras calles de la zona.

Gente más Gente

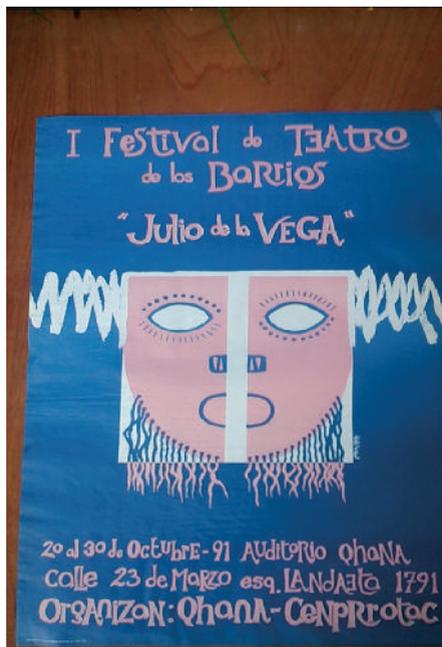


Tapa de libro en la que se observa una escena del grupo “Gente más gente = gente”. Las presentaciones del grupo se realizaron en el marco de la pantomima. En la foto, a la izquierda Vladimir León, a la derecha José Luis Lora.



Presentación de José Luis Lora, en la calle, promoviendo las propuestas elaboradas por artistas para la Asamblea Constituyente que se estaba realizando en la ciudad de Sucre. Las propuestas fueron desarrolladas con el auspicio de la organización “Teatro del Oprimido”.

Festivales "Julio de la Vega"



Afiches de los festivales de teatro de los barrios "Julio de la Vega" realizados en los años 1991, 1992, 1993 y 1994. El diseño de los afiches fue realizado por José Luis Lora.

Festivales sobre Derechos Reproductivos



Afiche del 5to. Festival de teatro de los barrios, realizado el año 1995.



Afiche del 2do. Festival Internacional de Teatro y Títeres, realizado el año 1993. Estos festivales se realizaron con el enfoque de Teatro Popular, en los barrios populares de La Paz y El Alto.

En este festival participaron grupos de Colombia, Argentina, Chile, Holanda y Bolivia.



Afiches de los festivales con temáticas de salud, realizados en coordinación con el Proyecto de Atención primaria en Salud y la participación de varias organizaciones No Gubernamentales. Estos festivales fueron realizados en la ciudad de El Alto.

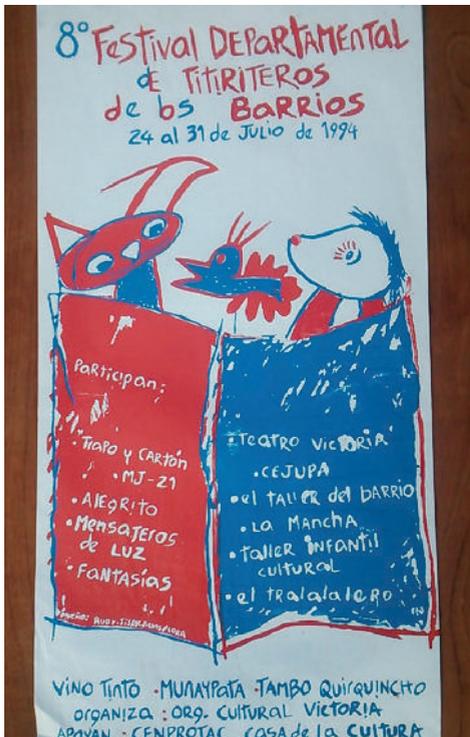
Encuentros de Teatro Popular y Títeres



Afiches de Encuentros de Teatro Popular realizados en los años 1983 y 1988.

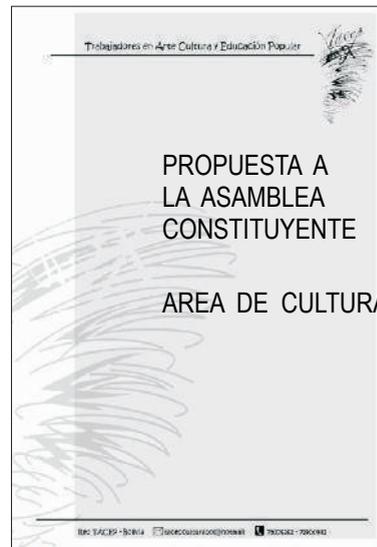


Festivales de títeres de los barrios



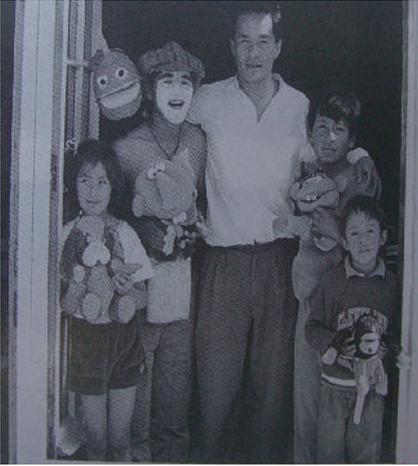
Afiches de los festivales de títeres realizados en 1989 y 1994, en la modalidad de Festivales Itinerantes en los barrios populares más alejados del centro de la ciudad de La Paz.

Grupo Gente + Gente = Gente



En la primera fotografía, el afiche elaborado por el grupo Gente + Gente = Gente. En la segunda fotografía, se observa la tapa del documento de propuesta a la Asamblea Constituyente, presentado por la organización “Red Nacional de Trabajadores en Arte, Cultura y Educación Popular” (TACEP - BOLIVIA) el año 2007. El grupo “Gente + Gente = Gente” fue uno de los promotores en la elaboración de la propuesta.

Teatro Trono



Imágenes del Teatro Trono. En la foto de la izquierda esta Iván Nogales, con un grupo de integrantes. En la foto de la derecha la imagen de la portada del libro “El mañana es hoy” publicada por este teatro compuesto por niños y adolescentes de la calle.

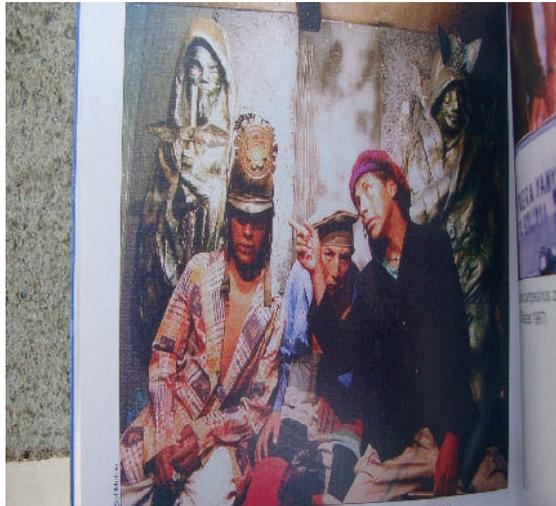


Imagen de tres integrantes del grupo, con el vestuario de una de sus obras: Erick, Fantasmita y fantasma. La imagen ha sido publicada en el libro “El mañana es hoy”.

SÉPTIMO ACTO

TROPEL DE IDEAS EN EL TEATRO POPULAR

Un recuento de las crónicas teatrales

Entre el humanismo y la evasión

Los adolescentes que entraron al teatro en los años sesenta, sin quererlo se vieron envueltos en un mundo terrorífico: vieron y participaron en “la noche de los asesinos”, se metieron en “Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia”, conocieron las angustias de “Dos viejos pánicos” y vieron el futuro de la humanidad en “La víspera del degüello”.

Todas esas obras estaban pobladas con personajes extraños y temas difíciles de entender. Pero eran obras que removían las heridas del ser humano: el miedo, la angustia de vivir, el sentido de la vida, la muerte y su sentido. En fin. Muchos temas que se siguen moviendo en las entrañas de los seres humanos.

Pero el mundo que mostraban esas obras tenebrosas, era muy diferente del llamado “Teatro Popular” de los años sesenta y setenta, casi propietario del Teatro Municipal. Ese teatro estaba repleto de personajes populares: Mujeres vestidas con polleras y sombreros al estilo de la aristocracia inglesa mostrando la discriminación que sufrían, trabajadores mineros o fabriles, campesinos y artesanos

que denunciaban los males sociales de su tiempo. Pero los temas de esas obras, estaban subordinados a las exigencias de un público que solo quería divertirse.

Fue así que surgieron teatreros inconformes con esas propuestas teatrales “populares”, salieron de sus cuevas artísticas y se fueron a los barrios populares, con la rebeldía metida en sus mentes y sus corazones. En esos barrios, en los que también estaban sus hogares, encontraron vidas y temas difíciles de tragar: miseria y dolores extremos, angustias y esperanzas moviéndose como pelotas en un partido de fútbol, inocencia y sabiduría combinadas en la vida diaria, fe y descreimiento moviéndose de un lado al otro... derrotas y luchas... Sus ideas teatrales chocaron violentamente contra la realidad que estaban viendo y sintiendo en los barrios populares.

Entre la esperanza y la política

Mientras estaban intentando digerir esos difíciles temas, les sucedió algo inesperado. Fueron arrastrados por las olas que envolvían a los habitantes de aquellos lugares. Esas olas los llevaron a las playas de la política. Allí descubrieron que los males sociales salían de las montañas de su país. Un país, acostumbrado a sacar la riqueza de sus entrañas, exportarlas y vivir de las rentas que llegaban del exterior, pelearse

por ellas y echar la culpa al empedrado. Un empedrado de rojo comunista o negro capitalista.

También descubrieron que lejos de los barrios, habitaban seres humanos que le sacaban frutos a su tierra para venderlos e intentaban salir de la pobreza y la discriminación. También habitaban topes que le sacaban minerales a las montañas, lejos de las principales ciudades. Entonces, esos jóvenes inocentes, que creyeron que podían ser útiles a su sociedad y decidieron convertirse en teatreros y militantes de un teatro al que primero llamaron juvenil y luego lo denominaron Teatro Popular.

Tomaron un pequeño equipaje y se fueron al campo y las minas. Caminaron por todo el país, sembrando teatro, donde llegasen. ¡Extraños esos seres!

Y su siembra dio frutos. Nacieron más y más teatreros, hombres y mujeres, tantos y tan comprometidos con la vida del pueblo, que fueron reconocidos por los trabajadores de fábricas, minas, campo e incluso los autodenominados “trabajadores de la educación”.

Por ese camino se unieron, primero a las centrales departamentales de trabajadores, hasta que fueron aceptados en su organización nacional: la “gloriosa” Central Obrera Boliviana a la que siguieron sus pasos, olvidando que solo eran artistas a quienes no les llegaban las rentas de las exportaciones o el trabajo asalariado. Esos artistas del teatro no tenían salario, el sombrero era su fuente de alimentación. Pero no les importaba. Sus sueños de una sociedad mejor y de socialismo eran más fuertes. ¡La esperanza movía sus vidas!

Siguiendo los pasos de los trabajadores de aquella época, junto con ellos, fueron golpeados, muy golpeados, pero no llegaron a la gloria, ni siquiera al exilio. Solo terminaron vagando por la desolación política. Y para remate, se cayó su modelo de nueva sociedad. Ya no les quedaba nada. Solo se tenían a sí mismos.

Entre la democracia y los males sociales

Entonces llegó una nueva etapa. Los uniformes se cayeron del gobierno y llegó la democracia. No era socialismo... pero algo era. Entonces esos jóvenes teatreros que rápidamente se convertían en adultos, comenzaron a tener hijos que mantener. Ni modo, debieron dejar el sombrero y trabajar, en lo que sea, pues había que llenar la olla. El sombrero ya no era suficiente.

Pero, testarudos como eran, esos teatreros siguieron con sus ideales. Tomaron sus pequeños ingresos y se fueron - otra vez - a los barrios, algunas veces a la selva, a sembrar nuevos grupos teatrales, muchas veces apoyando acciones de una denominada Educación Popular. Como fruto de esa siembra, volvieron a surgir nuevos grupos de teatro en los barrios. Otra vez la vida teatral estaba floreciendo en los suburbios. ¡Qué alegría!

Los asuntos que removieron la cabeza de la tropa de artistas de teatro y sus obras, estaban profundamente impregnados - como siempre- de pobreza, trabajo infantil, aborto, violencia en la familia, consumo de alcohol y drogas, destrucción de la naturaleza. Muchos temas, muchas preguntas, muchos des-aprendizajes y re-aprendizajes.

Pero... ocurrió algo inesperado para esos “misioneros” o “militantes” del teatro... Los nuevos grupos de teatro, decidieron caminar por su cuenta. No les interesaba unirse a los trabajadores o a cualquier organización, menos si se trataba de asuntos socialistas. Era como si hubieran dicho:

- Mejor solos que mal acompañados

Los teatreros, nuevamente quedaron solos. Parecía que los nuevos tiempos se los estaban tragando... pero... ¡Sorpresa...!

Entre la escuela y el infierno

Vieron un gran edificio, construido con piedra y cemento. Su nombre era: “Estado”. El lugar parecía impenetrable, pero con la habilidad que caracterizaba a la tropa

de teatreros y teatreras, se metieron al edificio estatal. Allí dentro, encontraron otro edificio. Se llamaba Ministerio de Educación.

Ese lugar estaba defendido por grupos de funcionarios armados de papeles cuadriculados y reglamentos sin fin... esos locos teatreros, pensaron que en sus aulas podían hacer Teatro Popular, contestatario, rebelde y propositivo... ¡Estaban más locos que don Quijote! Pero no les importó nada, igual se metieron en un rincón de ese mundo.

Lentamente y evadiendo los reglamentos, entraron en las aulas de unas viejas escuelas que se movían en la noche. Allí se encontraron con adolescentes y jóvenes trabajadores que deseaban hacer teatro. Muchos de esos jóvenes nunca habían visto, pero querían practicarlo. ¡Cosa extraña! No solo eso. Se encontraron con algunas profesoras, que también deseaban practicar ese arte. ¿Por qué ese deseo? Nadie sabe.

Así fue que esos teatreros y teatreras, nuevamente sembraron grupos de Teatro Popular aunque ya no le pusieron el título de “Popular”, le llamaron “Aruma” que en aymara significa “noche”. ¡Otra vez el jardín teatral comenzó a florecer! Durante seis años, más de mil jóvenes hicieron su propio teatro. Un teatro que removió los cerebros de sus promotores teatrales.

Pero hicieron temblar las paredes de las viejas escuelas. Crearon un caos, cambiaron los reglamentos, los horarios, el currículo y se subieron a la cabeza de los administradores responsables de la gestión educativa.

Tan autosuficientes se estaban volviendo esos grupos, que utilizaron el teatro para salvar a grupos de adolescentes que estaban metidos hasta el cuello en el consumo de drogas. Niños, niñas, adolescentes y jóvenes que desde sus doce añitos, a veces desde que nacían, consumían drogas de pobres. Querían salvar a esas chicas que daban clefa o alcohol a sus bebés para que dejen de llorar, en lugar de darles leche. La

realidad de esa gente joven era tan fuerte que sus ideas teatrales se volvieron un caos. Sus sentimientos se hicieron añicos y pensaron que estaban en el infierno.

En esas circunstancias no podían quedarse con los brazos cruzados esperando que el Estado hiciera algo por esas almas o llegase una nueva sociedad. Así fue que usaron la única herramienta que tenían: el teatro. Era una cruzada que más se parecía a la lucha de don Quijote contra los molinos de viento. Pero no importaba. Igual siguieron teatralizando colectivamente la vida de esos chicos y chicas jóvenes, trabajadores y estudiantes de la noche, hasta que el cansancio los dejaba rendidos.

Para reanimarse y continuar su misión, solo necesitaban un poco de agua. Pero cuando quisieron tomar el agua que podría alimentar el teatro que estaban construyendo, se cortó el grifo y llegó la política con un gran manojito de esperanzas y sueños. El arte del teatro que había brotado en los barrios pobres y los rincones de las escuelas nocturnas, debía esperar una vez más. Más importante, como siempre, eran otros asuntos. La política había llegado con un paquete gigante de ilusiones y un nuevo escenario.

En ese nuevo escenario, parecía que era inútil preocuparse de temas tan intrascendentes como la construcción de una dramaturgia popular o reflexionar sobre el destino de la humanidad. Mejor era bailar en devoción del Señor o la virgen de... Mejor dicho, bailar con devoción al dios Baco. ¿Qué dices? No era mala la idea, al fin y al cabo eran bailes surgidos de las antiguas tradiciones.

Pero si crees que estas crónicas terminan en:

- Y vivieron felices y comieron perdices.

Te has equivocado. Alguien ha visto caminar por el horizonte a nuevas tropa de locos y locas teatreras. Algunas voces dicen que siguen sembrando teatro... ¡Esa locura no es pasajera...!

Crónicas del desaprendizaje

Cincuenta años de des-aprendizajes

Estas crónicas de hechos ocurridos en casi cincuenta años, no son solo de acciones. También son de ideas, pensamientos y propuestas. Son las crónicas de debates ácidos y reconfortantes. Sobre todo, son una secuencia de des-aprendizajes, aprendizajes y re-aprendizajes que movieron a esa gente de teatro, en un constante proceso de re-evoluciones prácticas y teóricas.

En los caminos que hizo esa gente militante o misionera del Teatro Popular, quedaron muchas preguntas, muchas de ellas sin responder. Preguntas que se convirtieron en enigmas. Esos aprendizajes y des-aprendizajes quedaron marcados, en el cuerpo, el sentimiento y la mente de esos hombres y mujeres teatreras, desconocidas en los documentos de historia. Gente que se había comprometido con el teatro, sin importarles el dinero, el poder, la fama o la seguridad personal.

La gente teatrera que en los años sesenta había hecho un teatro humanista escarbando las profundidades existenciales del ser humano, en los años setenta se metió en las luchas populares que recorrían todo el país, utilizando un arma en construcción a la que habían llamado “Teatro Popular”. Ese teatro se había hecho masivamente, con gente interesada en luchar contra las dictaduras y construir una nueva sociedad, todo desde la vivencia popular. Las ideas de esos años estaban claras.

Pero al cambiar el escenario del país, en plena democracia, se vieron envueltos en un torbellino que no se parecía a sus sueños. Hiperinflación, conflictos sociales, pobreza.... La gente teatrera se confundió y tuvo que des-aprender lo que habían aprendido en la década anterior. ¿El Teatro Popular debía apoyar la democracia? ¿Cuestionarla? ¿Cuestionar el capitalismo? ¿Proponer el socialismo? ¿De qué tipo? eran las preguntas que estaban en la mesa.

Pero la cosa no terminó ahí. Apenas estaban intentando des-aprender lo que aprendieron en la década de los años ochenta, nuevamente se cambió el escenario. Llegó el llamado neoliberalismo, con nuevas escenas y nuevos actores. ¡Otra vez a des-aprender! Y volver al aprendizaje. No había camino, había que hacer camino al andar, como decía la canción.

Mientras se aclaraban sus ideas, en los escenarios de los años noventa, teatreras y teatreros, cargados de sus confusiones y sus des-aprendizajes, sembraron teatro en el seno de la vieja escuela, utilizando sus conocimientos teatrales, adquiridos en vida. Pero como siempre, otra vez llegó el des-aprendizaje. ¿La escuela es el escenario adecuado para hacer Teatro Popular? ¿Había que cuestionar la escuela? ¿Había que atacar el neoliberalismo y la sociedad capitalista? ¿Proponer socialismo desde la escuela? ¿Para el siglo 21? ¿El teatro debía seguir a la sociedad sin proponer? En fin, eran preguntas calientes, que no tenían respuestas. Igual que en el presente. ¿Quién tiene respuestas para el presente? ¿Para el futuro?

Todas esas preguntas se convirtieron en enigmas que debían descifrarse en el teatro, no en documentos teóricos. Había que descifrarlos, des-aprendiendo en escena, lo que habían aprendido en la etapa anterior. Esos enigmas había que verlos en el teatro. En escenarios donde el público es parte del drama, la tragedia, o la comedia.

Cuatro escenas y tres enigmas

Primera escena: El mito de la política o la política del mito

Se abre el telón, el escenario está oscuro, poco a poco se encienden unas luces azules, frías que poco hacen para superar las penumbras que cubren unas ruinas. De pronto se oye un sonido lúgubre, los espectadores se levantan de sus asientos y suben al escenario, acompañados de artistas de teatro. Llevan la ropa gastada, los rostros demacrados, tienen señales de hambre, gimen de dolor, ansiosamente buscan y rebuscan su salvación. ¡En vano!

De pronto, en el fondo del escenario se enciende una luz brillante y aparece un personaje, hermoso, lleva en las manos una bandeja de oro y de su boca sale una melodía maravillosa. Con cada palabra que pronuncia, se encienden más luces amarillas, el sonido se vuelve cada vez más vibrante y emocionante. Inmediatamente entran, danzando, muchos personajes de ropa brillante y rostro alegre, como las hadas de un cuento infantil. ¡Son las Esperanzas!

Con voces melodiosas, llaman a los personajes hambrientos que deambulan por el escenario, señalando un camino que parece muy lindo. En la entrada se ve un letrado grande que dice “POLÍTICA”.

Los hambrientos de esperanza, se lanzan felices al camino de la política, levantando los puños en alto, ondeando sus banderas y gritando.

- ¡Libertad! ¡Revolución!

Pero a poco de recorrerlo, ven que el camino principal se divide en otros caminos. No hay letrados que guíen a esa tropa de personajes ansiosos. ¡Confusión total! Peor aún. En un lugar poco visible se ven tres pequeños letrados que dicen:

- El mito de la política

- La política del mito

- Esperanzas políticas. El que espera desespera. Elabore su mapa.

¡Qué era eso? Claramente, un enigma que debían descifrar. El camino a seguir no estaba claro. Tenían que construir su propio mapa, descifrando el mito de la política o la política del mito. ¿Qué? ¿Existe el mito de la política? ¿Cuál es? ¿La política del mito? Esto está muy feo, esta obra no se entiende...

El público que ha subido al escenario, no sabe si aplaudirse o lanzar insultos. Desconcertado quiere salir del escenario, pero no hay camino ni puente que lo

lleve de retorno a sus cómodas butacas. Confusión total.

De pronto se oye una voz que parece salir del más allá. Parece la voz de un tal Carl. Esa voz dice:

“La religión es meramente el sol ilusorio que gira alrededor del hombre hasta que este no gire en torno de sí mismo”²⁹⁸

El público, asustado, hace la señal de la cruz para alejar esa voz tan terrible. Alguien, los tranquiliza diciendo que no se trata de religión, sino de política. El público respira aliviado. Pero antes de que se tranquilice, nuevamente resuena la voz lanzando unas palabras brutales, esta vez sobre la política.

“El estímulo para disipar las ilusiones de la propia condición, es el impulso que ha de eliminar un estado que tiene la necesidad de las ilusiones”²⁹⁹

¿Eliminar un Estado que tiene necesidad de las ilusiones? El público que está en el escenario se tapa los oídos, no quiere escuchar. Entonces alguien dice:

- ¡No se preocupen solo se trata de una obra de teatro!

En ese momento un bufón salta en el escenario y grita:

- ¡El teatro es la crítica a este público miedoso y lleno de ilusiones!

El público grita, se jala los cabellos y alza piedras para lanzarlas contra el insolente bufón que se atreve a criticarlo... pero... entra un poeta, levanta un pergamino y lee:

“La crítica ha deshojado las flores imaginarias de la cadena,

no para que el hombre arrastre la cadena que no consuela más,

que no está embellecida por la fantasía,

298 Introducción para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Carlos Marx. Paris. 1844.

299 Id.

sino para que arroje de sí esa esclavitud

y recoja la verdadera flor viviente”³⁰⁰

Antes que el público se dé cuenta de lo que ocurre, se cierran las cortinas.

¡Fin de la escena!

Segunda escena: El mito de la educación

Nuevamente se abre el telón. En el escenario se ven unos seres que parecen soldados, pero tienen las máscaras de morenos, están formando filas y columnas, en sus manos sujetan unos libros llenos de palabras desconocidas y unas libretas colgadas en sus pechos. Delante de estos personajes está un estandarte que dice: “Educación”

De pronto suena una banda que parece militar, a veces parece un baile de “Morenos”, los seres marchan – o bailan - de derecha a izquierda, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. El público que está en el escenario ve la extraña escena y en coro pregunta:

- ¿Dónde van?

Los seres que están marchando contestan en coro, con voz de tenor:

- ¡Al acto de graduación!

El público se alegra, se moviliza de un lado a otro, chocan unos con otros, consiguen uniformes, corbatas, brillantes anillos de oro de Corocoro, vestidos largos, calzados de tacos altos, perfumes, flores y regalos.

Impaciente, el público ya preparado para el acto de promoción, espera, espera... pero algo pasa en la marcha de los marchistas. Algunos tropiezan, caen y se levantan, varios caen y no se levantan, otros pierden la cabeza y el ritmo. Pero la marcha sigue adelante: de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, siempre firmes. Es la marcha educativa.

Mientras se desarrolla la escena, aparecen artistas de teatro, se pintan la cara, preparan sus voces y sus cuerpos, leen, analizan, 300 ld.

se visten de reyes, princesas, mendigos, lagartos, curas, militares, profesores, profesoras, catedráticos, sapos... y se meten entre los marchistas. Algunos marchistas se unen a la tropa de artistas de teatro, rompiendo las filas... el público grita de alegría.

En ese instante, en primer plano, aparecen estandarte y portaestandarte. Parece el jefe de la marcha.

- ¡Alto! ¡¿Dónde creen que van?! Pregunta el portaestandarte.

- ¡Al acto de graduación! Dice un teatrero.

- Al paso de la “Morenada”. Aclara una teatrera.

- ¿Para qué? Pregunta el señor portaestandarte.

El tropel de artistas de teatro que acompañan al público, queda desconcertado. Se va a un rincón del escenario, se miran las caras, chocan sus cabezas, se jalan los cabellos, sus ideas se estrellan unas contra otras, gritan, buscan libros viejos tratando de descifrar el enigma de la educación: ¡El acto de graduación! En la marcha educativa.

- ¿No es un acto de teatro? Pregunta un teatrero confundido.

- ¿Los artistas de teatro no se gradúan? Pregunta alguien.

- ¿Dónde vamos?

Nada. Han chocado contra el enigma de la educación: ¡El acto de graduación!

El telón se cierra lentamente.

Tercera escena: El poder de la creación

Nuevamente se levanta el telón, para dar lugar al segundo acto. Las luces que iluminan el escenario son brillantes, el sonido alegre. El público que está en el escenario, ve saltar a la tropa de artistas de teatro.

De pronto se detienen. Hay dos caminos. No saben por cuál de los caminos seguir. Miran con atención y ven que en uno de los

camino está un regalo. Es una caja bonita y bien adornada, en la que está escrito un mensaje:

- FELICIDAD. Solo abrirlo.

Pero el nombre del destinatario de ese regalo no se ve por ningún lado. Luego de un momento de dubitación, la tropa de artistas, decide abrir la caja, pero... no encuentran nada. Nada. ¡Alguien se había llevado la felicidad! O tal vez no habían sido destinatarios de ese regalo. ¡Decepción total

Entonces, los artistas de teatro, que acompañan al público, se van a un rincón del escenario. Chocan sus cabezas, se jalen los cabellos, chocan sus ideas, gritan, buscan libros viejos, se miran y se preguntan:

- ¿Qué hacer? Dice un teatrero.

Todos lo miran con la boca abierta.

- ¡Esperar pacientemente que alguien nos regale felicidad! Dice una teatrera vestida de princesa.

- ¡Esperemos que un líder nos regale felicidad! Dice otro teatrero vestido de mendigo.

En sus miradas se nota que no les parecían muy inteligentes esas propuestas, si las tomaban. El público, mira decepcionado el dilema de sus artistas.

De pronto dirigen su vista hacia el segundo camino. Ven otra caja que parece usada. En su tapa están grabadas unas palabras que dicen:

- Herramientas para CREAR felicidad

La tropa de artistas, mira con desconfianza la caja, dan vueltas alrededor de ella, como si fueran zorros. El público se aleja a una distancia prudente.

Con cuidado abren la caja y encuentran muchas cosas extrañas: un espejo para verse el alma, un pedazo de luz de color azul para iluminar el cielo en las noches, una linterna para iluminar los rincones oscuros de la conciencia y caminar en medio de ella, una cajita de música para encontrar y

dominar la bestia que vive en los mundos del inconsciente, una guía para hacer volar un elefante. En fin, cosas raras. ¡Muy raras! Eran herramientas para crear felicidad.

Felices, las artistas y los artistas, sacan las herramientas una a una, con mucha emoción. El público mira sorprendido la cantidad de cosas que sacan de la caja.

- ¡Se van a acabar las herramientas! Sentencia en coro.

Pero las herramientas siguen saliendo y saliendo. La caja se parece a la canasta de peces de Jesús. No tiene fin.

- ¡Magia, magia! Grita el público que no ha logrado salir del escenario

El enigma de la creación ha comenzado y nadie sabe dónde, ni cómo terminará.

¡Fin de la escena!

Cuarta escena: El poder del teatro y tres enigmas

Lentamente se abren las cortinas del teatro, la luz es tenue, el sonido se parece a una melodía romántica, reflexiva. En el público ha desaparecido. En el centro del escenario están artistas de teatro, jóvenes y gente de canas blancas hablando con un extraño público. Son sus almas.

De pronto se levanta el alma de un personaje de teatro: es el Vasilievich del "Canto del cisne". Mira al público de carne y hueso que aun está vivo, se dirige a una teatrera joven y le entrega una carta. La teatrera toma la carta y lee.

Primer enigma: ¿El teatro es la conciencia oculta de los seres humanos?

El teatro tiene la virtud de llevarnos a otros mundos: imaginarios, conceptuales, rebeldes, del pasado, el presente o el futuro. Puede llevarnos a mundos diferentes a los que estamos acostumbrados, como el del inconsciente, lo paranormal o la fantasía. También nos puede llevar a mundos conocidos y

cotidianos. Al final actúa como la conciencia oculta de los seres humanos. ¿Cómo es la conciencia oculta de los seres humanos?

El grupo de artistas de teatro, se mueve, intenta hacer preguntas, pero puede. El alma de Vasilievich, ha desaparecido dejando el enigma en sus manos.

Apenas termina la lectura del primer enigma del teatro, aparece otra alma. Es Tota, la vieja de “Dos viejos pánicos”. Mirando fijamente a uno de los teatreros, justo al de pelo blanco, le entrega una carta. Este abre la carta y lee:

Segundo enigma: ¿El teatro obliga a vivir plenamente?

Con el teatro, los seres humanos describen, aman, odian, protestan, denuncian, sueñan, bailan, cantan, dibujan, pintan, cortan, sueldan, barren, se estiran, se encogen, saltan, piensan como sabios, bajan a las sombras de la ignorancia, se meten con los fenómenos paranormales, cuestionan la historia, construyen profecías, se rebelan contra los poderosos, juegan con la vida, hablan como simples mortales o como dioses. En resumen: Viven plenamente. ¿Has vivido plenamente?

El artista de canas blancas, luego de leer la carta, se queda con la mirada fija en el infinito, baja la cabeza y toma aire. El enigma de la vida lo ha dejado perplejo. Las personas que lo observan esperan, ansiosamente, que hable...

Mientras esperan, se siente una brisa caliente que pasa veloz por el escenario y deja flotando una carta cuyo destinatario es:

Niños y niñas de cero a 99 años

Artistas del teatro y público en general.

Presente.-

Una teatrera toma la carta que ha quedado

flotando en el aire. La abre y lee.

Tercer enigma: ¿El teatro es capaz de crear un mundo nuevo?

En el teatro, la creatividad es una condición fundamental: sean imágenes, ideas, sueños, emociones, movimientos, cantos o lo que fuera. Esa creatividad puede crear vidas nuevas, civilizaciones. Puede ser la mejor, o la peor comida del mundo, como la lengua de Esopo. Crear es la esencia del teatro, como la de cualquier arte. Esencia que permite a los seres humanos actuar como dioses. ¿A imagen y semejanza de Dios?

Por eso, y por mucho más, quienes entran en el mundo del teatro, tienen la obligación de crear imágenes, ideas, sueños, propuestas de un mundo mejor para los seres humanos. Un mundo donde niños y niñas, adolescentes, jóvenes, personas adultas y ancianas puedan reír sin miedo. ¿Has creado algo para mejorar la vida?

Artistas y público que están en el escenario, se miran con sorpresa, quieren hablar pero no pueden. En sus butacas están sentadas sus almas, esperando que digan algo. En ese instante llega corriendo y asustado, un pepino que ha escapado del carnaval y grita:

- Hermanos, hermanas. Ha llegado un nuevo tiempo, no pueden quedarse a disfrutar de largas jornadas de charla, mientras esperan la llegada de la parca. Están llegando nuevos sujetos, muchos son extraños, tienen la cabeza, la mente y las manos espeluznantes. Ya no pueden llorar, deben levantarse y seguir caminando.

- ¡Es un loco! Dicen artistas y público.

Se cierra el telón. Esta comedia ha terminado.

Otras crónicas se están registrando.

OBRAS CITADAS

- Constantín Stanislavsky. (1953). Un actor se prepara. México: Constanca S.A.
- “La noche de los asesinos” José Triana. Escritor cubano. Premio de teatro Casa de las Américas de 1965.
- “Dos viejos pánicos”. Virgilio Piñera. Cuba. 1912 – 1979. Escritor cubano. Premio Casa de las Américas en 1968
- Virgilio Piñera. (1968). Dos viejos pánicos. Cuba: Mimeografiado.
- Jean Paul Sartre. (1979). La mujerzuela respetuosa. Lozada. Digitalizado por LibroDot.com
- Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia. Sergio Suárez Figueroa.
- Artículo de Alan Castro Rivero sobre Sergio Suárez Figueroa. 29 de diciembre de 2013. Diario “Página Siete”
- “El canto del cisne”. Anton Chejov, escritor ruso (1860 – 1904).
- “La zorra y las uvas”. Guillermo Figueiredo.
- “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky.
- “La lección”. Eugene Ionesco.
- “La víspera del degüello”. Jorge Díaz. 1930 – 2007. Argentina – Chile.
- “El Burgués rey de las negras”, de Rolando Gómez Tapia.
- “Médico a palos”. Moliere
- “Don Venancio”. Valentín Meriles
- “El planeta prometido. Eduardo Perales Sánchez.
- “El muro”. Jean Paul Sartre.
- “El cuervo”. Alfonso Sastre.
- “El cuadro”. Eugene Ionesco
- “Las esclavas del desmonte”. Eduardo Perales
- Blog de Jorge Alcoba. <http://elcurriculumboliviano.blogspot.com>
- “El uniforme vació o réquiem para un J’acho”. Fausto Arellano.
- “La fábula de los cinco caminantes”. 1967.
- Iván García. República Dominicana. Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia. 1983 – 2003. Investigación y redacción; Karmen Saavedra. Asociación Alemana de Adultos. La Paz, Bolivia.
- “Túpac Katari, el Señor de los Andes”. Eduardo Perales Sánchez.
- “Erase una vez un rey”. Grupo “Aleph”. Chile
- Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977
- “Informativo Juvenil N° 16”. Centro Juvenil Don Bosco. El Alto – La Paz. 1979
- Boletín: Informativo juvenil. Noviembre - diciembre. 1977.
- Documento sin autor, impreso en mimeógrafo
- “Hazte el loco y serás feliz”. Creación colectiva del grupo “La Puerta”
- Documento “El Taller de Cultura Popular” presentado al evento “Consulta mundial sobre teología y pastoral juvenil” realizado en Lima, Perú entre el 19 y 24 de julio de 1979.
- El Taller de Cultura Popular y los Derechos Humanos. Boletín de Derechos Humanos. Asamblea Permanente de Derechos Humanos de Bolivia. Octubre de 1978
- Fragmentos del informe del Congreso del Taller de Cultura Popular
- “Notas y contranotas”. Eugene Ionesco. 1965.
- “Educación entre comillas”. Guion elaborado por el grupo “Terco”.
- Revista Marginal N° 3. Enero de 1980.
- “Modelos Vivenciales en la Investigación – Acción – Participativa”. Freddy Amusquivar.
- Boletín del Centro Juvenil Don Bosco. N° 16. El Alto. 1977.
- “Los cuartos” Jaime Sáenz
- Boletín “Senda”. Santa Cruz de la Sierra. 1979.
- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979

- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.
- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.
- Revista Marginal 3. 1980.
- Revista Marginal. N° 2. Otoño 79. La Paz, 1979.
- Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.
- Proyecto de manifiesto propuesto por el TCP filial Santa Cruz. 1980
- Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.
- Boletín “Senda” N° 4. Santa Cruz de la Sierra. 1979
- Revista “Marginal” N° 2. Publicación del Taller Nacional de Cultura Popular. 1979.
- “El Mundo”. “Matutino nacional independiente”. Santa Cruz de la Sierra. 28 de octubre de 1980.
- “El Taller de Cultura Popular y las Tareas de la Resistencia”. Documento sin autor.
- El Taller de Cultura Popular y el golpe fascista de julio. Documento, sin nombre, publicado en julio de 1980.
- Kafka, Franz. La muralla china y otros relatos. 1918.
- Documento sin autor, difundido clandestinamente. 1980.
- Plan Estratégico para el quinquenio 1998 – 2002. CENPROTAC.
- Libreto de títeres. La Casa del Saber. Las historias de Silverio. Canal 7
- Bertolt Brech. “Pequeño órgano para el teatro”. 1948
- Los fabriles vistos por ellos mismos”. Federación Departamental de Trabajadores Fabriles de La Paz. CENPROTAC, CEBIAE, Red Boliviana de Investigación – Acción Participativa. Junio. 1992.
- “Tramoya” 33 – Universidad Veracruzana. Rutgers University – Camden. Octubre-Diciembre 1992.
- “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.
- “Sistematización prospectiva – Festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega” – 1991 – 1996. Publicado en 1997.
- “El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.
- “Un presente más digno para un mañana mejor. Una propuesta con los maestros para transformar la escuela nocturna. Proyecto Qharuru. CICAD/OEA, Embajada del Japón en Bolivia. La Paz, Bolivia. Año 2000
- “Reportaje al pie del patíbulo”. Julius Fucik.
- “Derechos a la vida” elaborada por el grupo “Horizonte” del colegio nocturno, “Germán Busch”
- Taller nacional de sistematización de experiencias innovadoras en Educación Secundaria. Cochabamba, 22-23 de junio 2001. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Centro de promoción de técnicas de arte y cultura.
- Módulo “Hagamos teatro”. Organización de Estados Americanos (OEA). Proyecto Qharuru.
- Sistematización de Innovaciones Educativas en la Educación Secundaria. Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura. El equipo de sistematización estuvo conformado por Benito Fernández (pedagogo), José Pinto (sociólogo), Mario Rodríguez (Pedagogo), María Oviedo (Especialista en historia), Nancy Mollinedo (Especialista en Ciencias de la Naturaleza), Margarita Salinas (Especialista en Lenguaje y Literatura), Jenny Méndez (Especialista en el área Técnica y tecnológica)
- La Divina Comedia. El infierno. Dante Alighieri.
- “Alucinaciones” obra creada por el grupo J’alta.
- “La historia de Manuel”. Obra creada por jóvenes del colegio Antonio Díaz Villamil. 1999.
- Registro en Video. Fundación Wayna Tambo
- “Chojcho con audio de rock p’sshado”. Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carrera de Artes. Sin año.
- “La Madame”. Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carrera de Artes. Sin año.
- Teatro Trono. (1998). El mañana es hoy. La Paz, Bolivia: Fundación Arnoldo Schwimmer.

BIBLIOGRAFÍA

- “Un actor se prepara”. Constantín Stanislavsky.
- “La noche de los asesinos” José Triana. Escritor cubano. Premio de teatro Casa de las Américas de 1965.
- “Dos viejos pánicos”. Virgilio Piñera. Cuba. 1912 – 1979. Escritor cubano. Premio Casa de las Américas en 1968
- “La mujerzuela respetuosa”. Jean Paul Sartre
- Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia. Sergio Suárez Figueroa.
- Artículo de Alan Castro Rivero sobre Sergio Suárez Figueroa. 29 de diciembre de 2013. Diario “Página Siete”
- “El canto del cisne”. Anton Chejov, escritor ruso (1860 – 1904).
- “La zorra y las uvas”. Guillermo Figueiredo.
- “Un actor se prepara”. Konstantín Stanislavsky.
- “La lección”. Eugene Ionesco.
- “La víspera del degüello”. Jorge Díaz. 1930 – 2007. Argentina – Chile.
- “El Burgués rey de las negras”, de Rolando Gómez Tapia.
- “Médico a palos”. Moliere
- “Don Venancio”. Valentín Meriles
- “El planeta prometido. Eduardo Perales Sánchez.
- “El muro”. Jean Paul Sartre.
- “El cuervo”. Alfonso Sastre.
- “El cuadro”. Eugene Ionesco
- “Las esclavas del desmonte”. Eduardo Perales
- Blog de Jorge Alcoba. <http://elcurriculumboliviano.blogspot.com>
- “El uniforme vació o réquiem para un J’acho”. Fausto Arellano.
- “La fábula de los cinco caminantes”. 1967. Iván García. República Dominicana.
- Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia. 1983 – 2003. Investigación y redacción; Karmen Saavedra. Asociación Alemana de Adultos. La Paz, Bolivia.
- “Túpac Katari, el Señor de los Andes”. Eduardo Perales Sánchez.
- “Erase una vez un rey”. Grupo “Aleph”. Chile
- Boletín informativo del Centro Juvenil Don Bosco. 1977
- “Informativo Juvenil N° 16”. Centro Juvenil Don Bosco. El Alto – La Paz. 1979
- Boletín: Informativo juvenil. Noviembre - diciembre. 1977.
- Documento sin autor, impreso en mimeógrafo
- “Hazte el loco y serás feliz”. Creación colectiva del grupo “La Puerta”
- Documento “El Taller de Cultura Popular” presentado al evento “Consulta mundial sobre teología y pastoral juvenil” realizado en Lima, Perú entre el 19 y 24 de julio de 1979.
- El Taller de Cultura Popular y los Derechos Humanos. Boletín de Derechos Humanos. Asamblea Permanente de Derechos Humanos de Bolivia. Octubre de 1978
- Fragmentos del informe del Congreso del Taller de Cultura Popular
- “Notas y contranotas”. Eugene Ionesco. 1965.
- “Educación entre comillas”. Guion elaborado por el grupo “Terco”.
- Revista Marginal N° 3. Enero de 1980.
- “Modelos Vivenciales en la Investigación – Acción – Participativa”. Freddy Amusquivar.

- Boletín del Centro Juvenil Don Bosco. N° 16. El Alto. 1977.
- “Los cuartos” Jaime Sáenz
- Boletín “Senda”. Santa Cruz de la Sierra.
- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979
- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.
- Boletín TCP. Filial Sucre. N° 3. Septiembre de 1979.
- Revista Marginal 3. 1980.
- Revista Marginal. N° 2. Otoño 79. La Paz, 1979.
- Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.
- Proyecto de manifiesto propuesto por el TCP filial Santa Cruz. 1980
- Documento de análisis para el 2do Encuentro Nacional de Teatro Popular. Santa Cruz. 21 al 27 de enero de 1980.
- Boletín “Senda” N° 4. Santa Cruz de la Sierra. 1979
- Revista “Marginal” N° 2. Publicación del Taller Nacional de Cultura Popular. 1979.
- “El Mundo”. “Matutino nacional independiente”. Santa Cruz de la Sierra. 28 de octubre de 1980.
- “El Taller de Cultura Popular y las Tareas de la Resistencia”. Documento sin autor.
- El Taller de Cultura Popular y el golpe fascista de julio. Documento, sin nombre, publicado en julio de 1980.
- Kafka, Franz. La muralla china y otros relatos. 1918.
- Documento sin autor, difundido clandestinamente. 1980.
- Plan Estratégico para el quinquenio 1998 – 2002. CENPROTAC.
- Libreto de títeres. La Casa del Saber. Las historias de Silverio. Canal 7
- Bertolt Brech. “Pequeño órgano para el teatro”. 1948
- Los fabriles vistos por ellos mismos”. Federación Departamental de Trabajadores Fabriles de La Paz. CENPROTAC, CEBIAE, Red Boliviana de Investigación – Acción Participativa. Junio. 1992.
- “Tramoya” 33 – Universidad Veracruzana. Rutgers University – Camden. Octubre-Diciembre 1992.
- “El perro, la gata y el puercoespín”. Boletín de todos. N° 1. 1992.
- “Sistematización prospectiva – Festival de teatro de los barrios “Julio de la Vega” – 1991 – 1996. Publicado en 1997.
- “El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.
- “Un presente más digno para un mañana mejor. Una propuesta con los maestros para transformar la escuela nocturna. Proyecto Qharuru. CICAD/OEA, Embajada del Japón en Bolivia. La Paz, Bolivia. Año 2000
- “Reportaje al pié del patíbulo”. Julius Fucik.
- “Derechos a la vida” elaborada por el grupo “Horizonte” del colegio nocturno, “Germán Busch”
- Taller nacional de sistematización de experiencias innovadoras en Educación Secundaria. Cochabamba, 22-23 de junio 2001. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Centro de promoción de técnicas de arte y cultura.
- Módulo “Hagamos teatro”. Organización de Estados Americanos (OEA). Proyecto Qharuru.
- Sistematización de Innovaciones Educativas en la Educación Secundaria. Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura. El equipo de sistematización estuvo conformado por Benito Fernández (pedagogo), José pinto (sociólogo), Mario Rodríguez (Pedagogo), María Oviedo

(Especialista en historia), Nancy Mollinedo (Especialista en Ciencias de la Naturaleza), Margarita Salinas (Especialista en Lenguaje y Literatura), Jenny Méndez (Especialista en el área Técnica y tecnológica)

La Divina Comedia. El infierno. Dante Alighieri.

“Alucinaciones” obra creada por el grupo J’alta.

“La historia de Manuel”. Obra creada por jóvenes del colegio Antonio Díaz Villamil. 1999.

Registro en Video. Fundación Wayna Tambo

“Chojcho con audio de rock p’sshado”.

Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carrera de Artes. Sin año.

“La Madame”. Adolfo Cárdenas Franco. Publicación en serigrafía por la Carrera de Artes. Sin año.

El mañana es hoy”. Teatro Trono. Teatro con niños y adolescentes de la calle. Fundación Arnoldo Schwimmer. 1998. El Alto, Ciudad Satélite. La Paz, Bolivia.

“Mentes creativas – Una anatomía de la creatividad”. Howard Gardner. 1998.

MILITANTES O MISIONEROS DEL TEATRO POPULAR

(Lista breve)

Teatro Estudio. Primera época: 1965 al 1970. (Teatro experimental Obrajes)

Eduardo Perales Sánchez, Elizabeth Tejada (†), José Luis Kassis, Humberto Batuani, Carmen Rosa Huertas, Alberto Capriles, Freddy Amusquivar, Germán Gassmayer (†), Gina Tapia (†).

Teatro Estudio. Segunda época. 1971 al 1973 (Centro Bliviano Americano y Casa de la Cultura Francesa)

Willy Pérez, Javier Paredes James, Franz Pando, Jorge Alcoba, Jaime Sevillano, Lourdes Berrios, Elsa Crispín, David Mondaca, Javier Fernández (Director), Alfredo Alarcón, Gonzalo Sánchez, Guillermo Chacón (Autor y director), Sergio Arellano (Autor y director ecuatoriano), Gonzalo Cuellar (Director en Nicaragua), Raúl Burgoa, René Vargas Etienne, Rita Russell, Verona Rusell (†), Sonia Mariño, Rosario Pinoé, Julieta Pérez, José Luis Rojas, Dámaso Rivero, Lourdes Calla, Angélica Peredo, Claudia Urioste, Ramiro Avendaño, Raúl Burgoa, Pablo Álvarez.

Teatro Estudio. Tercera etapa: 1974 al 1986. Casa de la Cultura Francesa

Elba Ayllón Salamanca, Dámaso Rivero, Ruth Chuquimia, Rosario Chuquimia, Elizabeth Saavedra, Jorge Núñez, Rodger León, Mario Macdonal,

Taller de Teatro Popular

Teatro Naira (1970-1971): Jorge Alcoba (Director), Gonzalo Guzmán (Dólar), Julián Cartagena, Fernando Aliaga, Jorge Améstegui, Luis Ibáñez, René Soto, Isabel Orgaz, Sonia Alcocer, Julián Rodas, Gaspar Vera, Marilú Castro.

Teatro Camino Conciencia

Freddy Luna, Javier Paredes, Luis Alarcón, Freddy Amusquivar, Teo...

Teatro “Causa”: Juan Carlos Gamarra, José Luis Rivero. Jeanette Rivero,

Fernando Montecinos, Julieta Paredes, José Luis Vega.

Teatro Victoria: Justo Viscarra, Leonel Cerruto, Eduardo Godoy, José Cerruto, Ángel Mendoza.

Teatro “Terco”: Jorge de la Rocha.

Teatro Andariego: José Luis Rivero, Jeanette Rivero, Zenón Quiroz,

Teatro Integración: Ismael Quispe.

Teatro La Puerta: Raúl Beltrán, Oscar Suarez Rocabado, Xerardo Zallez Cueto, Janett Gonzales, Eduardo Mazuelos, Jorge Mazuelos, Fernando Carrasco, Raúl Aramayo, Salomé Quispe, Darwin Pareja, Hugo Ernst, Alfredo Ibieta, Roxana Venegas, Carlos Olivera, Lilian Vargas, José Miguel Barrios.

Teatro Realidad

Willy Pérez (Director), Franz Pando, Zulema Bustamante, Rosario Valenzuela, Ximena Álvarez Plata, Hervin Portugal, Luisa Quezada. Ximena Castrillo, Rosendo Valencia, Isabel Ascarrunz, Eduardo Godoy, Hugo Montecinos, Juan Pinto, Enrique Vargas, Hugo Huacho Salinas, Miriam Castro, Freddy Cano. Julia Magnani, Roxana Montecinos, Ana María Vargas, Hugo Salinas, Daysi Rosado, Isabel Ascarrunz, Zulema Bustamante.

Taller de Cultura Popular

Integrantes de comisiones en el congreso (lista parcial)

Jorge de la Rocha, Carlos de la Rocha, José Luis Rivero, Federico Hurtado, Jaime Negretti, José Bozo, Carlos Portillo, Germán Bustos, Julián Cartagena, Felipe Maydana, Leonel Cerruto, Alberto Juanes, Humberto Quino, Gonzalo Guzmán, Raúl Ugarte, Fernando Iraizog, Guillermina Loma, Manuel Carrasco, Elizabeth Callejas, Alfredo Durán, Elba Ayllón, Alejo Sánchez, Freddy Amusquivar, Benito Fernández,

Alfonso Ballesteros, Ciro Soruco, Gonzalo Ramirez, Hugo Ernest, Humberto Chuquimia, Justo Viscarra, Lourdes Calla, Sandra de la Rocha

Santa Cruz: Carlos Portillo, José Luis Rivero, Aldo Peñafiel, Zenón Quiroz.

Tarija: Julián Cartagena, Marco Alandia

Oruro: Jaime Negretti, Alfonso Ballesteros

Directorios del TCP

1979: Benito Fernández (Secretario General), Gonzalo Ramírez (Secretario de Relaciones), Guillermina Loma (Secretaria de Finanzas), Freddy Amusquivar (Secretario de Formación), Alberto Juanes (Secretario de Prensa y Propaganda)

1980: Fernando Montecinos (Secretario General), Jorge Ocampo y Willy Pérez (Secretaría de Relaciones), Eduardo Godoy (Secretaría de Formación), Felipe Maydana (Secretario de Finanzas), Jorge de la Rocha (FETACEP).

Festivales de teatro de los barrios “Julio de la Vega”

Dinamizadores: José Luis Lora, Vladimir León, Arturo Archondo, Justo Viscarra, Karmen Saavedra Garfias, Virginia Aramayo, Juana Flores, Ernesto Paredes, Isaac Mendoza, Juan Carlos Butrón.

Teatro Gente más Gente: José Luis Lora, Vladimir León, Ronald Peñaranda, Adriana Aranibar .

Victor Orihuela (Buffon Show), Noel Meruvia (Golpe de teatro), Jorge Aliaga (Wisllita infantil), Franz Arenas Ortiz (Taller de teatro CENARPROC), Jorge Hidalgo.

Martín Rengel (Centro Juvenil Parroquial Achachicala), Patricia Oliva (Centro Juvenil Parroquial Achachicala), Karmen Saavedra, Ramiro Gutiérrez (Parroquia Villa Pabón), Oscar Suárez (Yanapt’asiñani), Stefan Gurtner (Ojo morado).

Festivales de Teatro “Aruma”

María Luisa Prieto Cazas, Betty Quispe, Pamela Ramos, Pavel prieto (Teatro de las locuras), Ruth Flores Coaquira, Melvy Rocha (Génesis) Betty Quispe Saca (Colegio Antonio Díaz Villamil) y más de mil estudiantes trabajadores de colegios de la noche, Centros de Educación Alternativa y Estudiantes de la mañana y la tarde.

ÍNDICE

El tropel del grillo o las crónicas de un teatro oculto

PRESENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD	3	La política en escena: El gobierno impulsa el Teatro	26
SEMBLANZA DEL AUTOR	5	El “Teatro Popular Prefectural” y cinco lecciones	
PRESENTACIÓN DEL AUTOR	7	Primera lección: Ayer hubo una guerra atómica	
AGRADECIMIENTOS	8	Segunda lección: El poder del jefe	
PRIMER ACTO: DOS ADOLESCENTES BUSCANDO TEATRO	11	Tercera lección: Palabras, palabras, palabras...	
Hace cuarenta y tantos años...		Cuarta lección: Potosí, la decadencia permanente	
Nuestra Natacha		Quinta lección: Nada es lo que parece	
La política entra en escena	12	Explosión teatral en Casa de la república Francesa	28
¡Muera el imperialismo...!		El “Planeta Prometido” y los espíritus de más allá	
¿Y ahora qué hacemos?		Eduardo Perales un condenado	
El extraño mundo del “Teatro Estudio”	12	La mala suerte entra en escena	
¡Mata a tus padres!		Y respondió el cuervo: Nunca más...	
Un viejo cementerio abandonado bajo la lluvia		¡Está lloviendo teatro!	
Navidad, navidad, todo es navidad		Javier Fernández; el Director	
¿Culpables de todo?		Adiós a la adolescencia	
Dos viejos pánicos o el pánico a la vejez		Jugando a ser Dios o la jugada de Fausto	
Confusión en el teatro popular		La tecnología al servicio de la creación	
Prohibido el amor		Y de nuevo la política: Dramas verdaderos	34
Eduardo Perales versus Marcelo Quiroga Santa Cruz		¡Silicosis con hambre! ¡Hambre con silicosis! Y un dramaturgo en la cárcel	
Otra vez la política en escena	17	El plan cóndor sobrevuela el teatro	
Puerto libre cultural para Bolivia		Una cueva cultural: La Naira	36
Adiós al Centro Boliviano Americano y el teatro a la calle		La galería Naira	
La República Francesa abre sus puertas	18	Un uniforme vacío	
Un Tambo para hacer teatro		SEGUNDO ACTO: MISIONEROS DEL TEATRO	47
Una escuela misteriosa	19	Seducción teatral en El Alto	
El maestro Konstantín y tres lecciones		Teatro del absurdo en El Alto	
Lección número uno: Respeto		La fábula de los cinco caminantes	
Lección número dos: El teatro no es actuación		Caminantes en la fábula de los barrios populares	
Lección número tres: El teatro se alimenta de sentimientos		Jaime Sevillano un extraordinario personaje	
El misterio de la vida y la magia de vivir	23	¿Dónde están los dramaturgos? ¿Y las dramaturgas?	50
Ciento cuarenta y cuatro mil novecientos ochenta millones...		Mirando su ombligo	
El terror de las palabras		Mirando otros ombligos	
El poder del silencio		Villa El Carmen	50
La mujerzuela respetuosa versus la profesora Isabel		De Viet Nam a Villa El Carmen	
Razón versus sentimiento			

Ramirito, un refresco y adiós al ajedrez	
Nace un “Camino conciencia”	
Un público de Políticos	
Entre minas, nieve y frío	
Teatros caminando en las alturas	53
Ciudad Satélite	
Teatro en una “Nave Óptica”	
El teatro Causa y muchas causas	54
“Albor” en la “altipampa”	
Túpac Katari en los caminos de Túpac Katari	
Corocoro, minas, frío y ganado humano	
Teatro juvenil germinando en los barrios	56
El “1er. Festival Juvenil de Barrios”	
Una imilla, un mister, una gallina y varios esquemas fatídicos	
Hazte el loco y serás feliz	
Jugando a la gallinita ciega	
“2do festival de teatro de los barrios”	
Política en los escenarios	61
Navidad y amnistía para los presos políticos	
Las estrellas de “El Tejar” y la fecundidad teatral	
De la máscara a la realidad	
Un movimiento empieza a moverse	64
Primer Encuentro de Teatro Popular Juvenil	
Tormenta de afiliaciones teatrales	
Este recién nacido se llamará “Taller de Teatro Popular”	
Misioneros y militantes del teatro popular	
Jank’o Amaya, el alma blanca del lago	
Sembrando otra educación	68
Agua para las semillitas	
Alianza de teatreros, campesinos y “profes”	
TERCER ACTO: NACE UN “TALLER DE CULTURA POPULAR”	77
Y nació gritando...	
Del teatro a la “Cultura Popular”	
Popular versus popular	
De la Cultura Popular a la Política	
De la organización al “movimiento”	
Del “movimiento” a la organización	
¡Política! ¡Política! ¡Política!	81
El Taller de Cultura Popular en campaña electoral	
Encuentro Nacional de Teatro Popular en Cochabamba	81
De la diversidad sale la unidad	
El teatro sale del teatro	
Teatro en las calles	
“No vamos a vendernos por un plato de lentejas”	
Teatro de masas y un herido de película	
¿¡Qué queremos!? ¡Congreso!... ¿cuándo?...	
¡Ahora!	84
Preguntas calientes y muy calientes	
Pregunta número uno: ¿Dónde están los que son y quiénes son los que están?	
Pregunta número dos: ¿A dónde vamos?	
Pregunta número tres: ¿Quién lucha por quién?	
Pregunta número cuatro: ¿Dónde está la organización?	
Trabajador o artista y el extraño caso del doctor Jekyll	
Dos indeseables	
Dinero en el teatro o la máscara del hereje	
La educación entra en escena	89
Formación, deformación o reformatorio	
Problemas ideológicos en la “formación teatral”	
¿Cuál es tu problema?	
¿Formación? ¿Educación?	
Educación “entre comillas”	
Si teatro quieres hacer, des-educarte debes poder	92
Des - educando al cuerpo	
Des- educando los sentimientos	
Des- educando la manera de comprender la realidad	
Re – evolucionando el aprendizaje	
Talleres – Escuela en el Taller de Cultura Popular	95
Cuadernos TCP y Teatro Popular	
¿Y nuestra metodología?	
Un Taller de Radio sin “megalómanos”	
Escuelas libres de Teatro Popular	
¿Y el Teatro Popular?	
Taller Escuela de Cine y Fotografía	
Taller de Periodismo Popular o la dialéctica del uno y el colectivo	

Agitadores culturales en las calles.....	100	SEXTO ACTO: NUEVOS ESCENARIOS PARA UN TEATRO POPULAR	131
Agitadores de teatro		Narradores populares en escena.....	131
Agitadores teatrales agitando el país		Chañara, “la voladora” ” y narradores populares	
Encuentro en Santa Cruz de la Sierra	102	Don Evangelisto y el mundo de Dios	
Un árbol de teatro y cultura popular		El tropel del grillo, la tierra y el amor	
Un delegado alemán en el Encuentro		Teatro popular en la floresta	132
Cultura popular y “equilibrio del terror”		Colonización de Alto Beni	
La esperanza en acción		“Pipocas” para el tigre y el teatro de las serpientes	
Frutos teatrales en las calles de Santa Cruz		Marimonos al ataque	
Hacia un teatro de masas	104	Cincuenta centavos para el Mosetén	
Creación colectiva “de masas”		Mi amigo el tigre	
Tres ebrios: dos artistas y uno verdadero		¡Sin el tigre no vuelvo!	
Chispas y fuego en escena		¡Tengo la sangre fuerte!	
Santa Cruz, un Andariego y una Senda.....	105	“Apsun” o el teatro de una palabra	
El Teatro “Andariego” abriendo senda		Juicio al hijo	
Mayordomo de los chanchos		Teatro versus hiperinflación.....	136
¿Dónde están?		Amas de Casa buscando comida	
La sangre de Todos los Santos	106	El teatro constructor de conocimientos	
Política en el escenario		Teatro Popular en las alturas.....	138
Sangre en la cara		A pié mi hijito... a pié...	
Todos Santos en el IV Festival de Teatro Popular		Villa Balazos y el “Teatro Victoria”	
Manos teatreras manchadas de política		Gente más Gente y los gritos del silencio	
CUARTO ACTO: TRES GOLPES Y DOS REMATES AL TEATRO POPULAR.....	113	El Teatro del Oprimido y la Asamblea Constituyente	
Dos remates		La leyenda de Pasankeri	
Primer golpe: La metamorfosis de artistas en políticos		Achachicala y el mundo fabril	
Segundo golpe: Las luchas políticas		CEJUPA y Los Nakes de Achachicala	
Tercer golpe: La visión de corto plazo		“Chuquiago... ¿Esperanza o calvario?	
QUINTO ACTO: ¿Y AHORA QUÉ HACEMOS?.....	123	Mandiles blancos	
Juicio al Teatro Popular		Don Julio de la Vega en los barrios de La Paz	144
Y ahora, ¿qué hacemos?		Un crítico teatral con disciplina de militante	
Un puente entre teoría y práctica		Seis años de teatro en los barrios	
Un “Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura”		Ensalada de grupos teatrales	
Las historias de Silverio y un teatro en miniatura		“Lustras” borrachos versus actores profesionales	
Teatrereros aprendices de profeta		Ojo morado	
Teoría versus teoría en el Teatro Popular		Un sueño llamado “Trono”	
Hacia un teatro libre, pero ¡libre!		¿Y la revolución?	
		Teatro del Oprimido o el caso de Augusto Boal	
		Educando el cuerpo y la mente.....	151

Seis lecciones para el cuerpo, la mente y el sentimiento	La emoción de crear
Teatro Popular y tres campañas por la salud.....152	Dando vida a las palabras
Del consultorio a la calle y de la calle al teatro	Creando a imagen y semejanza de Dios
¡No salves a tu hijo de la muerte!	¿Crear un mundo nuevo?
¡Brindo por mi padre borracho!	Sacando el inconsciente al escenario
¡Quiero ver a mi mamá!	La dialéctica de la creación
Brecht y los suburbios de La Paz y El Alto	El futuro en el teatro..... 183
Teatro Popular y el teatro de la noche..... 155	El fin del mundo
La Paz y los misterios de la noche	El futuro del perro, la gata y el puercoespín
Las últimas trincheras de la educación	SÉPTIMO ACTO: TROPEL DE IDEAS EN EL TEATRO POPULAR..... 195
Una canción a Sócrates y la escuela	Un recuento de las crónicas teatrales..... 195
El teatro de “los nocturnos”	Entre el humanismo y la evasión
Un presente más digno para un mañana mejor 157	Entre la esperanza y la política
Qharuru... y el mañana fue...	Entre la democracia y los males sociales
Teatros y teatreros buscando un presente más digno	Entre la escuela y el infierno
Hoteles de mil estrellas	Crónicas del des-aprendizaje..... 198
Educación Popular, estudiantes de la noche y Teatro Popular..... 159	Cincuenta años de des-aprendizajes
¿Derecho a la vida?	Cuatro escenas y tres enigmas
El cielo es tu escenario	BIBLIOGRAFIA..... 207
El Teatro de las locuras y la niña de Todos Santos	MILITANTES O MISIONEROS DEL TEATRO POPULAR 211
La niña de Todos los Santos y una nueva humanidad	
Un volcán mágico y una llanita mojando el escenario	
Teatro invisible: “Una limosnita por favor”	
Escándalo teatral en las escuelas de la noche	
Escándalo en la calle Inca y la Calle del pecado	
Y llegó la cooperación...	
Las estructuras educativas se mueven	
Cuatro escenarios y miles de actores populares	
El Ministerio de Educación le echa el ojo al teatro de la noche	
Profesores y profesoras dicen: “¡Hagamos teatro!”	
Teatro Popular en el infierno, la basura y el cementerio..... 173	
El teatro entra al infierno	
El teatro destapa el basurero social	
Una noche en el cementerio	
De la sombra a la luz	
El teatro como práctica de la felicidad..... 178	
Creadores de felicidad	



MINISTERIO DE

educación

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA 

