



**REFLEXIONES
SOBRE EL TEATRO
POPULAR
EN EL ECUADOR**



**REFLEXIONES
SOBRE
EL
TEATRO
POPULAR
EN EL
ECUADOR**

OSWALDO MERINO

1992

**INSTITUTO ANDINO DE
ARTES POPULARES
DEL CONVENIO ANDRÉS BELLO**

Diego de Atienza (junto al 252) y Av. América
Apartados postales: 17-07-9184 / 17-01-555
Telfs : 553684 - 554908
FAX : 593.2.563096
Quito-Ecuador

**REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR EN EL ECUADOR
INVESTIGADOR :**

Oswaldo Merino

CONSEJO EDITORIAL

Eugenio Cabrera Merchán
Jenny Londoño
Patricio Sandoval

DIRECTOR EJECUTIVO

Eugenio Cabrera Merchán

EDITOR

Víctor Manuel Guzmán

LEVANTAMIENTO DE TEXTOS

Nelly Jiménez Viana

DIAGRAMACION Y PORTADA

Wilfrido Acosta Pineda

IMPRESIÓN

Washington Padilla



LOS PAÍSES MIEMBROS DEL
CONVENIO ANDRÉS BELLO SON:
BOLIVIA, COLOMBIA, CHILE,
ECUADOR, ESPAÑA, PANAMÁ,
PERÚ Y VENEZUELA

PRESENTACIÓN

Para el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello -IADAP-. constituye motivo de satisfacción, ofrecer al investigador, una propuesta metodológica para la investigación del Teatro Popular, a través de este libro **REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR EN EL ECUADOR.**

OSWALDO MERINO, por un petitorio de la Dirección Ejecutiva, ha sido el especialista que ha preparado el trabajo, con un criterio altamente profesional y técnico, teniendo presente la misión del Organismo y buscando el espacio en el que se pudiera contrastar los distintos enfoques y las diversas aportaciones de quienes se han ocupado del tema.

Con este trabajo, el IADAP, intenta acercarse al Teatro Popular desde distintas ópticas y, de una manera consciente el autor OSWALDO MERINO, introduce necesariamente, como punto inicial la complejidad del análisis de los términos "cultura", "lo popular" y "Cultura Popular", sin llegar a elaborar un discurso totalizante de conceptualización; sino más bien, acercándose al "debate no resuelto todavía", sobre las "culturas populares"; para proyectar, en lo central este primer análisis, hacia las formas del Teatro Popular en el Ecuador: la fiesta popular campesina; el teatro urbano de la calle; y, la producción de obras de carácter popular desde los grupos de creación colectiva y el proyecto metodológico para el estudio de estas formas.

Un nuevo esfuerzo investigativo y editorial que el IADAP pone en circulación; y no queremos terminar estas frases sin agradecer y felicitar a nuestro investigador y compañero OSWALDO MERINO, por este aporte que bien puede suscitar polémica y ello nos alienta.

Eugenio Cabrera Merchán
DIRECTOR EJECUTIVO

INTRODUCCIÓN

Se puede pensar que la reflexión sobre las "culturas populares" no tiene relevancia alguna, carece de importancia, por cuanto dicho concepto tiene una utilización clara y unívoca. Nada más lejos de la realidad, por el contrario, es difícil encontrar en la Historia de las Ciencias Sociales, término que se preste a tan diferentes contradicciones. Esta polémica realidad ha posibilitado la instauración de numerosos debates en torno al concepto de cultura, dando lugar a distintas dicotomías que funcionan a través de la historia como núcleos centrales de discusión. Por ejemplo, algunas de estas dicotomías son: naturaleza-cultura, sociedad-cultura, culturas nacionales-cultura universal, cultura burguesa-cultura proletaria, cultura hegemónica-cultura subalterna, cultura de élite-cultura popular, etc..

Estas contradicciones demuestran las distintas maneras de concebir a la cultura y en consecuencia de la complejidad de analizar este concepto polifuncional, polisémico y polivalente que, además, posee un claro carácter totalitario, pues atraviesa todas las actividades del ser humano, más aun, es consustancial a su definición.

Este trabajo no pretende dar cuenta de todos estos niveles de complejidad que involucra el concepto de cultura ni realizar una "teoría de la cultura", como concepto totalizante, sino realizar un acercamiento al debate sobre el concepto de cultura popular. Con este objetivo profundizo en la respuesta metodológica de Néstor García Canclini, para clarificar qué es "lo popular" y luego por extensión definir cultura popular.

Luego, para "reconstruir a la cultura popular", primero es necesario desconstruir la noción de popular, que actualmente manejan tres discursos distintos entre sí: los folkloristas, las industrias culturales y el populismo político. En los tres casos existen estudios más o menos científicos que a través de la conceptualización e investigación académica tratan de volver verosímiles e inteligibles sus respectivas "puestas en escena" de lo popular.

Este análisis devela las estrategias utilizadas por el folklorismo de los populismos de masa y político, para legalizar u oficializar sus discursos sobre lo popular y de esta manera adscribir representatividad popular a sus proyectos y programas, generalmente articulados a la institucionalidad estatal.

Este develamiento basado en la desconstitución conceptual de dichos discursos, clarifica sin duda la comprensión de lo que significan las culturas populares y pretende aportar mecanismos metodológicos a la crisis teórica por la que atraviesan, en la actualidad, las investigaciones sobre el tema. Si bien, la respuesta alternativa a esta desconstitución no está todavía delimitada, expongo algunas consideraciones a manera de conclusión, producto fundamentalmente de la posible mediación entre posiciones extremas. En este contexto, la cuestión de lo

popular exige la comprensión de su concepto en forma explícita y autónoma, para resolver a su vez la delimitación paradigática de la cultura popular.

Una vez afrontado este complejo debate procedo a considerar detenidamente la especificidad que implica el teatro. Para definir este concepto, proyecto la reflexión del primer capítulo, desconstituyendo también tres versiones de un supuesto teatro popular: el teatro folklórico, el teatro de masas y el teatro populista en su doble tendencia; de "izquierda" y de "derecha".

Remitiéndome a procesos y experiencias latino-americanas, como son las del grupo de teatro peruano "Yuyakchani" y las del investigador y director teatral brasileño Augusto Boal, así mismo, sugiero algunos acuerdos básicos, que permitan la redefinición del Teatro Popular Ecuatoriano.

Finalmente, propongo en el tercer capítulo, tres formas de teatro popular en el Ecuador: La fiesta popular campesina, el teatro urbano de la calle y la producción de obras de carácter popular desde los grupos de creación colectiva. Formas que deberán corresponder a las definiciones expuestas. A continuación, anoto ciertas pautas metodológicas para el estudio de estas formas de teatro popular que intentan superar los reduccionismos y disgregaciones de los tres discursos desconstituidos y permiten analizar este fenómeno cultural como hecho social total.

Cada capítulo cuenta con las referencias bibliográficas respectivas.

Por último, quiero agradecer a todas las personas que

han hecho posible la realización de este trabajo de una u otra manera, en especial, al licenciado Eugenio Cabrera Merchán, Director Ejecutivo del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello y al licenciado Sergio Vélez, Asesor de esta institución, quienes impulsaron y orientaron este trabajo durante todo su proceso de elaboración.

Oswaldo Merino Serrano
Enero de 1991

CAPITULO I

APROXIMACIÓN AL DEBATE SOBRE LAS CULTURAS POPULARES

Se puede afirmar que el estado actual de las investigaciones realizadas en la última década en América Latina, no han respondido íntegra y satisfactoriamente a las interrogantes que plantea el debate sobre cultura popular (existen más de 400 definiciones de cultura), pero ha dejado sentados algunos puntos de partida que es necesario revisar.

Estos conceptos permitirán iniciar la reflexión para luego proyectarla hacia campos específicos:

a) Negación de los enfoques etnocéntricos de la cultura; no existen niveles de superioridad o inferioridad en las manifestaciones culturales, por principio "todo el elemento cultural es el resultado de una dinámica social específica y responde a las necesidades colectivas. La cultura entendida de esta manera es la respuesta de un grupo social al reto que plantea la satisfacción de necesidades básicas que tiene toda colectividad humana". (Stavenhagen, 1984: 295). Es negado el apriori eurocéntrico de las mejores culturas.

b) La denominada cultura universal sustituye a las culturas regionales y elimina su dinamia específica, por lo que, a pesar de que actualmente se habla de la difusión de una cultura global, en lo que sigue de este estudio, se considerará a la cultura universal como una forma de dominación.

c) La cuestión nacional en los países multiétnicos como el nuestro, no está resuelta, más aun, se convierte en un grave conflicto político y social. Complicación que resulta suficiente para evitar el concepto "Cultura Nacional", vigente aún en los populismos estatales que recurren al viejo afán de integración en los procesos de constitución histórica de los estados nacionales modernos, hipótesis que en el mejor de los casos, deviene de un voluntarismo público. "En los estados nacionales compuestos de diversos grupos étnicos, la solución del problema de la cultura depende de muchos factores, entre ellos: el esquema ideológico de quienes detentan el poder político, la capacidad organizativa y la fuerza económica de los propios grupos étnicos y el modelo cultural legado por el imperialismo". (Stavenhagen, 1984:297).

En este entorno debemos ubicar los conceptos que permitan elaborar una metodología que integre las artes populares.

El teatro popular es evidencia, conflicto, relaciones sociales, integración de lenguajes, reto, subregión e infinidad de elementos e ideas que nacen, crecen, se reproducen y se "reencarnan". Por ello, es importante acercarse a este debate no resuelto todavía; el de las culturas populares, para luego abordar el del teatro popular. No se trata sólo de proceder analíticamente, sino de penetrar en la maraña de conceptos vertidos desde diferentes tendencias, corrientes, escuelas, posiciones ideológicas, prácticas específicas, vanguardias, etc., y determinan un nivel teórico que se acerque a un paradigma que dé cuenta de nociones tan complejas como son las de la cultura y de lo popular.

Algunos intentos se han realizado en nuestro país. Estas reflexiones sobre su ser histórico y cultural condujeron casi siempre a preguntas, incertidumbres y desazones que se manifiestan con intentos de categorización analógica o "literaria".

Fernando Tinajero, retoma estas metáforas para proponer una explicación de la cultura ecuatoriana, explicaciones que según su propio autor, no forman parte de una teoría de la cultura, sino que la estarían anunciando.

Me refiero al término *inautenticidad* para entender "el hervor parricida" de los sesenta; el de *desencuentro* para los ochenta; y, finalmente, al *simulacro* para la actual década. Vemos como a través del tiempo, este discurso siempre revela vanos intentos para definir nuestro ser cultural. Se convierte en una denuncia que niega la existencia de teoría alguna sobre cultura en nuestro país, que presenta cualquier discurso como una apariencia sin realidad, como una acción simulada, para utilizar sus términos como "el dominio de las palabras y los gestos" antes que el de "la palabra y los actos".

En este contexto, simulacro fue lo que impuso el colonizador español, quien para no perderse en un mundo sin sentido, se refugió en la ceremonia y el ritual.

Simulacro, lo que hizo el mestizo, que llenó el abismo con una palabra prestada: libertad, que el pueblo nunca la entendió.

Continúa el simulacro con la nación, que aparece como una forma más, y luego con el desarrollo y la democracia.

Por último, se refiere también a un simulacro en el que han devenido los autodenominados "dentistas sociales".

Esta posición nos presenta un panorama general de lo que se ha venido pensando en los últimos años alrededor de la cultura, pero de ninguna manera llena los vacíos denunciados. Nos anuncia una posición pero no determina las pautas para iniciar la labor de **investigación** sobre las **culturas** populares.

Como una posible alternativa, me adhiero a la estrategia de García Canclini, es decir, mediante un proceso de "decantación" se recuperan espacios conceptuales que se mantienen como válidos, luego de la crítica del contexto interdisciplinario a la que han recurrido las ciencias sociales como resolución a tan complejo problema, conceptos que se mantienen a posteriori de la deconstitución teórica de tres discursos aparentemente incontestables. Las categorías supervivientes a este proceso, son obviamente susceptibles de interrelacionarse, de reconstituirse y establecer nuevos parámetros de comprensión de lo popular, en este caso del teatro.

Los discursos por revisarse son en primer término el de folklorismo desde su sustento romántico y positivista; luego, el establecido por los medios de comunicación masiva o populismo comunicacional; y finalmente, el que se deriva de prácticas políticas, en el caso de la izquierda, relacionadas con la categoría de superestructura y en el caso de la derecha con la idea de populismo político.

Una vez desconstruidas estas proporciones se intentará delimitar algunos conceptos comunes, existentes en los diferentes análisis, para luego

referirse a un nuevo paradigma que se apoye en las categorías de heterogeneidad estructural. Revisemos estas tres tendencias que en las últimas décadas se han venido manejando en América Latina.

1.1 EL FOLKLORISMO

Tinajero al preguntarse sobre los sujetos culturales expone: "Entonces es que el pueblo no ha hecho nada? Sí, por supuesto; siempre puso los muertos y fabrica algunas cosas pintorescas; pero esto no es la Cultura, eso es folklore". (Tinajero, 1990:7). Esta dramática aseveración nos remonta a las declaraciones de los "Tzántzicos", que intentaban develar la cultura postiza sobre la que se había constituido el Estado ecuatoriano. Aunque este intento "parricida" devino luego en mero discurso, es válida y sugerente la afirmación que hace sobre el folklore.

El folklorismo parte de un doble carácter limitante, es decir, el positivismo y el romanticismo implícitos en él. De ahí que olvidan dos presupuestos que actualmente deben tenerse necesariamente en cuenta, para reconceptualizar a la cultura, a saber:

a) Una identificación entre sociedad y cultura, sin que esto implique ni sinonimia ni tautología, sino el redescubrimiento de las estrechas y profundas relaciones que mantienen entre sí.

b) El discurso sobre la cultura, por constituir en sí mismo un fenómeno cultural, no puede ser aislable de aquél.

Efectivamente, el folklorismo parte de una historia trasladada de los románticos europeos, concepción en

la cual "lo popular" es retomado para enfrentar el intelectualismo iluminista; la exaltación de los sentimientos y las maneras populares de expresarlos, las situaciones particulares fueron aprehendidas por los folkloristas desde el empirismo positivista. Esta línea de investigación presenta algunas dificultades teóricas y epistemológicas que resulta necesario enumerarlas:

1. Su insistencia en definir lo popular a partir de un complejo de características conceptuales ambiguas (oral, anónima, comunitaria y social) produce trabas en la elaboración de un corpus teórico, por cuanto no existe un nivel paradigmático que las subsuma, más bien son descritas aisladamente de acuerdo con las comunidades locales o grupos étnicos. Es por eso que no existe categoría alguna que pueda integrar objetos tan heterogéneos como son la religiosidad, la medicina, las fiestas, las artesanías, los mitos, etc..

2. El pequeño universo que representa la comunidad es el que sirve para explicar los fenómenos que se producen en ella, paralelamente, a través de un seudo rescate de los rasgos tradicionales. Casi siempre se constituye lo tradicional sustrayéndolo del mercado lo que deviene en un esfuerzo francamente melancólico que alimenta todavía discursos nacionalistas. La tradición no es concebida como proceso y se la presenta como acumulación de materiales heredados, cuya rusticidad, larga vida y permanencia aseguraban su carácter genuino. "Sin duda la tradición tal como ha sido encarada por los estudiosos del folklore en latinoamérica, ha sido una noción intuitiva, de gran poder y expectativa por ser lo que vincula al hombre con su historia, pero hasta ahora no han conseguido responder acabadamente a las demandas analíticas que el concepto requiere.

Demandas que han sido enunciadas de manera más efectiva por especialistas de otras latitudes.

Algunas de estas orientaciones muestran un acentuado distanciamiento con las concepciones imperantes en el pasado y llegan a conclusiones compartidas en la actualidad por otras ciencias sociales, que ven en la tradición un mecanismo de selección y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimizar el presente". (Blache, 1988:27).

3. Se persiste en localizar diferencias que determinan por qué un grupo o comunidad se vuelve específico con respecto a las otras en la medida en que resisten la penetración occidental o moderna. Sin embargo, estos mismos grupos reproducen en su interior el desarrollo capitalista, construye formas mixtas que alimentan la heterogeneidad estructural. La noción de "intercambio cultural alcanza, en el mejor de los casos, a dar cuenta de conflictos particulares, pero no a explicar las formas de inserción en el mercado capitalista, integración producida no sólo por absorción de éste, sino incluso por propia iniciativa de artesanos y artistas populares de diversa índole. Las estrategias de supervivencia obligan a desconstruir el concepto de especificidad de aquellos grupos que se mantienen supuestamente ajenos a la penetración de culturas hegemónicas.

En síntesis, el folklorismo positivista incurre en las siguientes limitaciones metodológicas:

- Proyecta una recolección y ordenamiento de los materiales de carácter unidireccional y plano.
- Reduce la interpretación contextual de los hechos. Pese a la abundancia de descripciones, los folkloristas

dan muy pocas explicaciones sobre lo popular. "Hay que admitir su mirada perspicaz sobre lo que durante mucho tiempo escapó a la microhistoria o a los discursos científicos hegemónicos. Pero casi nunca logran decir por qué esos objetos y prácticas siguen siendo significativos en sociedades donde los hechos culturales van dejando de tener los rasgos que valorizan el folklore. La mayoría ya no son producidos manual o artesanalmente, ni son estrictamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra), ni circulan en forma oral, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones escolares o los medios masivos". (García Canclini, 1988:8).

- Los productos culturales son exaltados sin ubicarlos en las contradicciones del mercado y con otros sistemas culturales, especialmente los masivos.

- Otorga el mismo tratamiento a objetos estructuralmente distintos, atendiendo unilateralmente a "la herencia que se pierde" y despojándolos de algunas referencias semánticas y contenidos simbólicos.

- Ignora u omite los conceptos vertidos por investigadores de las culturas populares. Con excepciones como Jorge de Carvalho que se pregunta: "¿Es posible limitarse a manifestaciones tradicionales en un país como Brasil donde la relación demográfica entre campo y ciudad se invirtió en los últimos 25 años, y ahora el 70% de la población viven en ciudades?. El etnomusicólogo debe ocuparse tanto de la producción local y regional como de la salsa, los ritmos afro, el rock y aun las versiones comerciales o juzgadas kistch, por ejemplo, la música "brega" o "sertaneja". No podemos trabajar exclusivamente

contra visiones simbólicas insulares y autoreferidas en una época en que la reorganización masiva de la cultura propone modelos más diversificados y totalizadores, donde lo oral se complementa con lo escrito, lo visual, lo sonoro y lo electrónico. Es cierto que esta totalización suele efectuarse a partir de fragmentos heteróclitos de diversas tradiciones, ¿pero no es también al fin de cuentas, la situación de la llamada cultura clásica?". "Cuántos son hoy en día ios que conocen por entero la Divina Comedia, el Fausto, el Quijote, Homero, Shakespeare, Platón, Hegel, Ibsen?. ¿Quién es capaz de reconocer, a primera audición, melodías de Mozart, Arias de Verdi, la trama mítico musical de la Tetralogía de Wagner?". (Carvalho, 1987: 3-4).

- La aproximación etnográfica como unidad de estudio parece impedir una visión totalitaria del fenómeno en cuestión.

Desde otro punto de vista es importante reconocer las nuevas corrientes folkloristas que en su afán de superar las nociones románticas y la identificación mecánica de clase subalterna y folk, proponen formas alternativas de entender las manifestaciones de cultura popular, desde una correlación dialéctica entre lo folklórico y el comportamiento social (Dannemann 1975, Blache y Margariños, 1980), la relevancia del proceso de comunicación que plantea el mensaje en circulación (Ben Amos, 1972) y las reglas sociales que lo gobiernan (Hymes, 1972). Los estudiosos que defienden esta "tercera posición" intentan no reducir lo folklórico al concepto de clase oprimida, subalterna o baja y en esta medida desestimar la definición de lo popular a partir de la desigualdad en la apropiación de los bienes culturales entre sectores dominados y dominantes. "En sus

investigaciones de casos concretos tienen en cuenta las negociaciones y competencias que se establecen a partir de la dinámica de las relaciones emergentes entre distintos grupos sociales que entran en contacto en la vida cotidiana. Pero, justo es reconocer que, con frecuencia, por centrarse en cuestiones puntuales, han perdido de vista el conjunto de la estructura social, sin entender que los efectos particulares están íntimamente ligados a las causas globales". (Blache, 1988:26).

1.2 EL POPULISMO COMUNICACIONAL

Si en el intento de definir a las culturas populares, vamos más allá del concepto de herencia acumulada de generaciones anteriores, es decir, la superación de la tradicionalidad como rasgo característico, nos enfrentamos a otro problema, cuando concebimos a la cultura como un conjunto de elementos susceptibles de ser transmitido de grupo a grupo. Lo que se prioriza en este caso, no son las propiedades inmanentes del objeto cultural o características resultantes de las diferencias locales, sino la acción difusora de la industria cultural. Los mensajes transmitidos de cultura a cultura pueden ser aceptados, reinterpretados o rechazados por los diversos grupos sociales.

Entramos en el ámbito de la comunicación masiva, de los medios que se utilizan para la difusión de modelos culturales, los mismos que comúnmente se identifican con la llamada "cultura universal" que, a su vez, tiende a sustituir a las culturas nacionales y regionales. Este proceso de universalización cultural se sustenta en el control de los medios de comunicación masiva. Estos funcionan unilateralmente desde la relación dependiente:

cultura hegemónica-grupos subalternos, que tiene su soporte en la estructura económica y tecnológica de los medios informativos transnacionales. Esta apropiación o dominio de los medios de producción y difusión permiten el establecimiento de una forma de dominación electrónica de las conciencias. Durante las últimas décadas, los medios de comunicación masiva, han cobrado creciente importancia mundial en la difusión de estos modelos culturales. Las características de estos medios han generado, a su vez, esas formas culturales llamadas "cultura de masas". Se trata, sobre todo, de las Performing Arts, una de las más poderosas industrias multinacionales de la actualidad. En este sistema, el producto cultural se fabrica esencialmente con criterios comerciales y de lucro económico. Su penetración masiva en todas partes del mundo, su aceptación y consumo por las grandes mayorías de la población, principalmente urbana pero también rural, justifican su denominación como "cultura de masas". "Es más bien cultura para las masas, un proceso unilateral de difusión en donde las clases populares son meros receptores pasivos de un producto acabado, a través de la cultura de masas se difunden también los productos culturales de élite". (Stavenhagen, 1984:298).

Los medios masivos construyen lo popular desde la lógica del mercado. A la cultura de masas le interesa constituir un gran conjunto homogéneo de "recipientes" felizmente pasivos, renovando estratégicamente el contacto simultáneo entre emisores y receptores, "popular" es lo que se vende masivamente, lo que gusta a las multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad". (García Canclini, 1988:9).

En este sentido, les interesa desplazar la palabra

pueblo a la noción de "popularidad", así, lograrían relativizar el contenido ideológico político que intrínsecamente conlleva el término pueblo. La noción abstracta de popularidad se adhiere a un orden, a un sistema axiológico medido o regulado por los sondeos de opinión.

García Canclini, otorga el carácter de teatralidad a esta versión de lo popular, "en tanto que los grandes shows se basan en la estructura sintáctica y visual, en la grandilocuencia del espectáculo, en los índices de rating y en la magnitud de la popularidad; pero se trata de una espectacularización casi secreta, sumergida finalmente en la disciplina íntima de la vida doméstica". (García Canclini, 1988:10). Por eso los índices de opinión determinan las horas de sintonía y se demarcan en un principio y en un fin programados.

Lo popular en este contexto se reduce a una cifra estadística, el pueblo como ente histórico social es representado en la popularidad, definición abstracta que ignora lo transmitido por generaciones o lo que aún perdura. Al contrario, la popularidad se asemeja a la moda; así como aparece se diluye, en tanto que es el lugar del éxito, puede ser reemplazado en cualquier momento. El receptor se acostumbra a este juego de fugacidad y olvido, es preparado para identificarse con lo que aparece y para desasimilar lo aprendido al ritmo que impone el mercado. **j**

Esta realidad no sólo se refiere a la estrategia de ocultamiento y manifestación que los semiólogos publicitarios y comunicólogos de masas manejan sino a la imposición gradual de esta forma de entender "lo popular", que implica una prédica de valores, un comportamiento social y lo que es peor el asumir la

defensa de un modelo impuesto, so pretexto de las libertades individuales. Retomemos el ejemplo de los jóvenes sicarios de Medellín, en el que ésta reproducción toma tintes dramáticos: "Los pandilleros son adictos al video: no se pierden ninguna película gringa de matones y mercenarios y aprenden mucho cuando ven a Rambo fritando soviéticos en una parrilla electricada, a Schwarzenegger capando un león a mordiscos y a Chuck Norris sacándole los ojos a un negro con la uña del meñique. Los monos animados los hipnotizan, tal vez, porque reproducen el ritmo alucinado y acelerado de sus propias vidas, que son una sucesión de choques, explosiones, descargas, golpes, ruidos". (Restrepo, 199Ú: 29-30).

Opuesto radicalmente al folklore, lo popular, desde la cultura de modelación del espectador, incurre en un olvido involuntario de los valores ontológicos del pueblo, la popularidad se logra no rescatando o retomando lo que el pueblo es, sino lo que usa a menudo, le atrae, le gusta, integra su cotidianidad. Esta realidad pretende ser institucionalizada por la poderosa industria cultural. Sin embargo, no se debe caer en aquella conceptualización que otorga el carácter de omnipotencia a los medios de comunicación, concepción que, a las alucinaciones producidas por el mercado cultural les da más alcance, que el calculado por sus propios emisores.

Esta imposición no puede mantenerse frente al concepto de poder en las tesis foucoultianas. El poder no está contenido en una institución, ni en el Estado, ni en los medios de comunicación. No es tampoco cierta potencia de la que algunos estarían dotados. De acuerdo con Foucault, el poder radica en el nombre que se presta a una situación estratégica en un momento dado.

1.3 POPULISMO POLÍTICO

El populismo político es analizado a partir de dos tendencias opuestas, que recurren a la apropiación de ciertos elementos del capital cultural existente para la constitución de sus discursos:

1.3.1 Populismo Estatizante

Existe un uso específico de la cultura, destinado a favorecer el acrecentamiento del poder cultural mediante la venta de una imagen representativa de „ "los intereses del pueblo". Para lograrlo, selecciona de entre los bienes del capital popular arcaico, lo que puede armonizar con la escalada desarrollista. Aprovecha las connotaciones románticas referentes a lo telúrico, lo tradicional, la raza, etc., produciendo el cambio de las connotaciones folkloristas que poseen estos símbolos, los ubica en el estado actual de los contextos sociales. "Las virtudes populares del pasado servirían para garantizar su actuación eficaz ante los nuevos desafíos. En el populismo estatizante, los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado, legitiman el orden que éste administra y suscitan en los sectores populares, la confianza de la cual participan en un sistema que los incluye y reconoce". (García Canclini, 1988:12).

1.3.2 Populismo de Izquierda

La concepción de la cultura se halla ligada a la organización y movilización de los sectores populares, la toma de conciencia de éstos y su impulso transformador, permite la configuración de una cultura popular. Esta tendencia tiene una paradoja en su constitución, pues, si la importancia de un saber

popular recae en la autogestión, éste debe surgir por propia iniciativa.

Curiosamente, este fenómeno "concientizador" tiene su arranque desde artistas e intelectuales que utilizan como instrumentos al canto, al cine, al teatro, etc., para la transformación. El arte se convierte en un instrumento revolucionario que en manos del "pueblo" deviene en un objeto utilizado para la conquista de los intereses de la clase oprimida. En Brasil con las teorías de Paulo Freiré y la creación de los denominados Centros Populares de Cultura, se llegó al extremo de definir a la cultura popular como la toma de conciencia de la realidad brasileña o como conciencia revolucionaria. Para ellos y para movimientos equivalentes en otros países de América Latina, la única cultura que merece el nombre de popular, es la que esclarece la condición del pueblo y lo mueve a cambiarla. "Fuera del arte político no hay arte popular" decía Carlos Estevam Martins, redactor del manifiesto de los Centros Populares de Cultura.

Esta concepción todavía sobrevive, por lo que resulta necesario objetar su forma radical, ya que una identificación mecánica entre trabajo político y actividad cultural conduce al descuido de otros aspectos importantes de las prácticas culturales, por ejemplo: las lúdicas, las festivas, las ficticias, las rituales, etc.. "La exasperada conminación de convertir a los espectadores en actores olvidó la distancia entre realidad y representación que existen en todo arte, el carácter de constructor que tiene toda actividad simbólica. Sólo en una sociedad donde las relaciones entre los hombres fueran transparentes podría estar la cultura identificada plenamente con la acción. Y aun entonces habría que ver si, como pensaban los realistas, no subsistirían experiencias

como la muerte y el sexo (la muerte de un amigo en la lucha social, por ejemplo) que no se agotarían en su significado político y requerirían un campo simbólico para elaborar lo que apenas puede ser el vocado". (García Canclini, 1988:12).

En sus últimas reflexiones, Fernando Tinajero, es muy duro al criticar esta posición. Se refiere a la adaptación del pensamiento marxista a la institucionalización de la universidad, o de una manera más simple y directa, se ha producido una conversión del discurso revolucionario en una especie de requisito para la aprobación del examen de ingreso a la clase media consumista. Esto ha dado lugar a la generación de ciertos intelectuales marxistas que hacen de la teoría un discurso encubierto de poder.

Es importante tomar una actitud metodológica frente a estos dos populismos que permita su decodificación:

Primero, releer sus rituales, desenmascarar los escenarios que construyen, en los cuales aparece el pueblo participando, actuando como agente del proceso histórico. Esto nos ayudará a determinar las acciones genuinamente populares, es decir, promovidas efectivamente por los movimientos organizados; además, que se evitarían representaciones políticas ingenuas. Por ejemplo: ¿hasta qué punto puede ser efectivamente popular una marcha en la que se yuxtaponen elementos representacionales como: cabezones de feria, voladores, consignas políticas de partidos de izquierda, telas, pancartas, etc., y que son promovidas con el "pretexto" de los 500 años de resistencia indígena, a la cual paradójicamente, asisten sólo mestizos?.

Segundo, no conformarse con las respuestas pragmáticas de confrontar los discursos populistas con la realidad, es necesario entender la trama interna, gracias a la cual, ciertos personajes se erigen en representantes de sectores establecidos como populares según sus intereses institucionales. "Para deslindar la noción de popular de estas confusas imágenes empíricas, hay que trabajar críticamente las formas en que lo popular se institucionaliza, es decir, analizar las instituciones, siguiendo a Durkheim y Mauss, como ficciones sociales". (García Canclini, 1988:13)

1.4 ALTERNATIVAS TEÓRICO - METODOLÓGICAS

Los puntos de partida discutidos pueden ser ambiguos, pero resulta necesario afrontarlos como certeza metodológica, por cuanto refleja el estado actual de las investigaciones y evita definir a la cultura popular sobre la base de reduccionismos y "frases de cajón". Las interrogantes predominan sobre las afirmaciones, los discursos muertos, sobre las soluciones, y por tanto, las propuestas metodológicas no pueden contar con soportes permanentes. Los preparadigmas se desconstruyen, clarifican sus incongruencias e inconvenientes, pero cuál es la salida a todo este cúmulo de vacíos teóricos?.

En los últimos años, dos estrategias se han integrado a los trabajos de los especialistas latinoamericanos: la teoría de la reproducción sostenida por Bordieu y sus seguidores Grignon y Passeron y las hipótesis de Gramsci y sus continuadores: Cirese, Lombardi Satriani, Signorelli, denominados neogramscianos.

Las dos corrientes se han cuestionado mutuamente. Los reproductivistas dejan sentado el hecho de que las culturas populares no pueden ser entendidas como meras manifestaciones de la voluntad creadora de los pueblos, ni como acumulación de tradiciones y costumbres, ni como la capacidad representativa de partido o movimientos políticos que se atribuyen lo popular. Al situar a las clases populares en el nivel de dependencia de la reproducción social, se les niega la posibilidad de accionar y se otorga una capacidad de control total a los dominadores. Pues, son estos sectores los que "determinan el desarrollo, las posibilidades de acceso de cada sector, las prácticas culturales que unen o separan a cada nación". (García Canclini, 1988:16).

Por eso, en las teorías Gramscianas, las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico, poseen también su proceso de constitución, fundamentado en la construcción de un saber popular. El bloque hegemónico no reproduce unilateralmente la concepción del mundo dominante, produce nuevamente las contradicciones de la misma sociedad y se constituyen espacios donde las distintas cosmovisiones entrarán en una disputa para la definición de los sentidos últimos del orden social.

En estos espacios, las clases subalternas reproducen prácticas independientes que cimientan las posibilidades históricas de transformación social y fundamentación de sus culturas. Son procesos a través de los cuales estos grupos elaboran su propio saber y definen los sentidos para una auto-comprensión colectiva, siempre en la disputa por la hegemonía.

El reto para las investigaciones actuales está en

lograr la articulación de las categorías de reproducción y hegemonía, así se evitarían visiones unilaterales que defiendan proposiciones metodológicas, que más bien oscurecen el panorama.

A manera de síntesis anotaré las siguientes determinaciones:

1. Es imprescindible evitar los modelos superparadigmáticos, lo que puede lograrse mediante la imbricación de las dos operaciones básicas en la lógica de la investigación científica. Quienes parten de los modelos generalizantes como: los modos de producción, el imperialismo, los medios de comunicación masiva, la clase dominante, la nación-estado, los aparatos ideológicos; el momento de definir a la cultura popular, resulta que ésta es una simple y mecánica derivación de la voluntad y sentido ideológico de las clases dominantes.

Quienes a la inversa, priorizan el inductivismo, pretenden encontrar la solución para definir lo popular en la delimitación de los grupos subalternos y en la captación de sus cualidades intrínsecas; como si la clave para la conceptualización posterior de la cultura popular, se hallase únicamente en la praxis cultural de estos grupos. Esta bifurcación se manifiesta de igual forma en la selección de las técnicas de investigación: quienes eligieron la deducción apoyarán sus discursos conceptuales en las encuestas y en las estadísticas para establecer comportamientos masivos; en cambio, los inductivistas documentarán sus observaciones en las diferentes técnicas etnográficas, pues les interesa captar lo específico, lo original, lo que perdura.

En la necesidad de estudiar las culturas populares desde un proceso diacrónico, sin menospreciar las particularidades de cada grupo subalterno, deberían encontrarse mecanismos de mediación entre los dos procesos cognitivos, es decir, cambiar técnicas de observación participante y modelos categoriales, obteniendo como resultado, una matriz metodológica que ni desconozca la autonomía parcial (nacionalidades indígenas), ni ignore las leyes macro-sociales que demarcan la existencia real de una estructura de dominación.

2. En países multiétnicos como el nuestro, es incoherente hablar de unificación cultural. Por lo que, especificando la propuesta en el numeral anterior, cabría recurrir a la categoría de heterogeneidad estructural; con miras a una reconstitución de la problemática social latinoamericana como totalidad y confiere sentido a su movimiento. La elaboración de la categoría de heterogeneidad estructural presupone que: "América Latina se funda en el descubrimiento de que la sociedad latinoamericana es una totalidad y que se articulan diversos y heterogéneos patrones estructurales. No es un conjunto de dos o más estructuras separadas, con relaciones externas entre sí en el marco de las jurisdicciones estatales". (Quijano, 1989:12).

Por tanto, el capitalismo no es el único patrón estructural de la totalidad social de América Latina, aunque puede considerarse como eje central que la articula.

3. La definición de cultura popular se la intentará establecer mediante un puente transdisciplinario entre el concepto reproductivista de García Canclini y la necesidad de constitución de un saber popular; este

último, resultado de un análisis teórico paralelo a diferentes experiencias de metodología participativa en América Latina.

Si entendemos a la cultura como una reproducción material, también nos referimos a los procesos ideales, pero otorgándole un carácter singular que la diferencia de la ideología, entendiéndose esta última como una deformación de lo real motivada por intereses de clase y/o representación distorsionada de la realidad. Así, cultura es un conjunto heterogéneo de proceso y producción simbólica. Este concepto determina, en las ciencias sociales, la ruptura con el idealismo, es decir, implica una negación del mero acto espiritual de expresión o creación y una superación de aquel "lugar común", que entendía la cultura como simple representación de las relaciones de producción.

En este orden, la cultura como práctica económica y simbólica exige una síntesis que integre los procesos de producción cultural a la economía, sólo así se atenderá a la totalidad social diferenciando los niveles de unidad popular "se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales propias de trabajo y de vida". (García Canclini, 1981).

4. En este análisis es necesario rescatar tanto las estrategias metodológicas como las tareas investigativas. Respecto de las primeras, se concreta que los estudios sociales de las culturas populares deben moverse tanto en el nivel de relación existente entre realidad social y representación ideal como en el

de la relación entre estructura del campo artístico y estructura social.

La segunda estrategia presupone considerar a la producción en todos sus pasos; es decir: reproducción, circulación y recepción, evitando restringir el análisis únicamente a los objetos o bienes culturales. En cuanto a las tareas investigativas, resulta imprescindible encontrar una salida a la crisis de los paradigmas, por lo que enumeraré algunas consideraciones que lógicamente deberán integrarse, superponerse y complementarse en la total realidad social y sistema teórico:

a) Integración de los fenómenos simbólicos a la elaboración de una teoría científica de la cultura.

b) Interacción entre lo económico y cultural, sin caer en el reduccionismo que concibe a la cultura como un instrumento de la economía, es decir, sin caer en la falacia de comprender, por ejemplo lo étnico sólo desde lo económico.

c) Delimitar las formas de apropiación de los diferentes capitales culturales desde los sectores dominantes y los subalternos y entender de esta manera como los recontextualizan y resignifican, en función de los intereses en conflicto.

d) Crear espacios transdisciplinarios de estudio para la integración de los aportes de los diferentes especialistas, no basta la yuxtaposición de opiniones o lo que generalmente se denomina interdisciplinario.

5. Los elementos sobre los cuales se ha reflexionado, nos permiten comprobar que la cultura popular alude a realidades múltiples y participa de las particulares

maneras que el pueblo tiene para dar sentido a su existencia. El saber popular no es estático y no siempre es mera reproducción de lo establecido, "hay campos y regiones del saber que reconocen una articulación con lo nacional, con lo socialmente establecido y otros que, orgánicamente, participan de los procesos constitutivos de identidades que se perfilan con autonomía en la sociedad". (Martinic, 1987:46).

6. El saber popular, básicamente puede ser objetivizado desde tres perspectivas:

6.1 En el ámbito de la vida cotidiana de los sujetos, es un conocimiento intersubjetivo que se fundamenta "en el experimentalismo y en la observación directa". (Gramsci, 1975:33). Agnes y Berger y Luckman (1978) hablan del sentido común. En todo caso, es un conocimiento que está estrechamente vinculado con la acción y práctica de los sujetos, pero que en gran parte precede al sujeto.

6.2 Existe como elaboración por encima del conocimiento cotidiano; es decir, posee una estructuración lógica que descansa en sistemas amplios de comprensión de los fenómenos, en los cuales se identifican conceptos teóricos. "No son conocimientos amontonados los unos junto a los otros, procedentes de experiencias, tradiciones o de descubrimientos unidos solamente por la identidad del sujeto que las genere. Son aquellos a partir de los cuales se puede construir proposiciones coherentes, se desarrollan descripciones más o menos exactas, se efectúan unificaciones, se despliegan teorías". (Estrella, 1978:22).

6.3 La cultura popular debe ser estudiada, además,

como saber orgánico, por cuanto existen procesos generales que participan de la producción y reproducción social como también de prácticas específicas a través de las cuales los grupos subalternos reproducen su cosmovisión simbólica sobre el mundo. "Habrá que considerar no sólo la producción y reproducción en el marco, social sino también los procesos específicos a través de los cuales las capas subalternas se constituyen en clase, en identidades colectivas y reproducen su propia elaboración intelectual y simbólica sobre el mundo. Así, producción y reproducción de los sentidos resultan ser dimensiones difíciles de separar en la práctica social de los sujetos". (Martinic, 1987:41).

1.5 BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, LOUIS, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en la Filosofía como arma de la revolución, cuadernos del Pasado y Presente, No. 4, Siglo XXI, México, 1974.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, Formación de una cultura Nacional Indoamericana, Siglo XXI, México, 1977.

BERGER. P. y T. LUCKMAN, La construcción social de la realidad, Amorrartu, Buenos Aires, 1978.

BLACHE, MARTA, "Folklore y Cultura Popular" en Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 3, Instituto de Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, 1988.

BORDIEU, PIERRE, La Reproducción-Elementos para una teoría del sistema de enseñanza, Laica, Barcelona, 1977.

De CARVALHO, JOSÉ, "Notas para una revisión conceptual de los estudios de la cultura popular tradicional", ponencia a la II Reunión Interamericana sobre Cultura Popular y Tradicional, 1987.

DUPEY, ANA MARÍA, "Tres abordajes a la diversidad cultural: cultura popular, élite y folklore", en Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 3, Instituto de Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, 1988.

ECO, HUMBERTO, Tratado de Semiótica General, Nueva Imagen, México, 1982.

FERNANDEZ RETAMAR, ROBERTO, Calibán: Apuntes sobre la cultura de nuestra América, La Pléyade, Buenos Aires, 1973.

FERNANDEZ, RETAMAR, ROBERTO, "La imaginación revolucionaria y la creación intelectual: el ejemplo de Martí", en Cultura y Creación Intelectual en América Latina, Siglo XXI, México, 1984.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, Arte Popular y Sociedad en América Latina, Grijalbo, México, 1977.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, La producción simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte, Siglo XXI, México, 1979.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Nueva Imagen, México, 1982.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, "Reconstruir lo Popular", en Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 3, 1988.

GRAMSCI, ANTONIO, El Materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, Juan Pablos Editor, México, 1975.

GRAMSCI, ANTONIO, Los Intelectuales y la Organización de la Cultura, Juan Pablos Editor, México, 1976.

HELLER, AGNES, Sociología de la vida cotidiana, Península, Barcelona, 1977.

HIDALGO, H., Metodología de Investigación en Artes Populares, IADAP, Quito, 1988.

KOSIK, KARL, Dialéctica de lo concreto, Grijalbo, México, 1967.

LOMBARDI, SATRIANI, L.M. Antropología Cultural. Análisis de las culturas subalternas, Galerna, Buenos Aires, 1975.

MARTINIC, SERGIO, Saber popular e identidad, C.I.D.E., Chile, 1978.

MIRO QUEZADA, FRANCISCO, "La Filosofía y la creación intelectual", en Cultura y Creación Intelectual en América Latina, Siglo XXI, México, 1984.

QUIJANO, ANÍBAL, La nueva heterogeneidad estructural de América Latina. América Latina y el mundo hacia el año 2000, UNESCO, Quito, 1989.

STAVENHAGEN, RODOLFO, Problemas étnicos y campesinos, INI., México, 1979.

STAVENHAGEN, RODOLFO, "La Cultura Popular y la creación intelectual", en Cultura y Creación Intelectual en América Latina, Siglo XXI, México, 1984.

ZEA, LEOPOLDO, "Desarrollo de la creación intelectual en América Latina", en Cultura y Creación Intelectual en América Latina, Siglo XXI, México, 1984.

CAPITULO II

EN TORNO AL CONCEPTO DE TEATRO POPULAR

Una vez abordada la cuestión general y el debatido concepto de Cultura Popular, intentaré proyectar la reflexión anterior a la búsqueda y delimitación del concepto "teatro popular", tarea por cierto, harto difícil. Del análisis desconstitutivo de los discursos llamados Folklorismo, Populismo Comunicacional y Populismo Político nos atenemos a la necesidad conceptual, de desestimar también tres versiones diferentes mal denominadas "Teatro Popular": el "teatro folklórico", el "teatro de masas" y el "teatro político".

2.1 TEATRO FOLKLÓRICO

Si cuando hablamos de teatro folklórico nos referimos a "aquellas expresiones de condición anónima, oral, libre e improvisada" (Ramón y Rivera, 1981:6), tal definición no se sostiene ante la certeza cotidiana de que dichas expresiones no existen como hechos puros, aislados o descontextualizables. Las fiestas populares, valga el ejemplo, no podemos considerarlas como representación popular, sin recurrir a un estudio pormenorizado de la organización económica de la comunidad, de sus estructuras culturales, de sus relaciones políticas, etc.. Este tipo de fenómenos se presentan actualmente como movimientos híbridos, en los que difícilmente sobrevive lo comunitario en sentido estricto.

Frente a este tipo de representaciones en las cuales se imbrican todos los aspectos de la vida social, es insostenible la visión romántica de apropiarse de pequeños fenómenos y presentarlos como tradiciones supervivientes, ignorando consciente o inconscientemente los procesos macrosociales en los que se hallan inscritos y desde los cuales están sometidos a continuas y rápidas transformaciones.

Tal versión del teatro no puede ser considerada popular. El carácter de tradicionalidad que se intenta otorgar al teatro folklórico no es posible sustraerlo de su integración al mercado, los mismos grupos, supuestamente depositarios de las características de originalidad y tradicionalidad, optan muchas veces por "vender" su "teatro" genuino al mejor postor; pues, saben del interés tanto de instituciones estatales como de organizaciones partidistas de apropiarse de estas manifestaciones culturales "autónomas", con intereses extraestéticos.

Paulo de Carvalho Neto retoma el término "teatro folklórico" integrándolo al folklore social. Para definirlo se refiere a los autos representacionales que acompañan a las fiestas, afirma que tales autos son el "testimonio más elocuente del teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo". (Carvalho Neto, 1964:43).

Si bien compartimos la existencia de un teatro pre-hispánico, ahora éste ha devenido en una suerte de simbiosis, presente en la "crisis cultural" que da lugar a expresiones sincréticas de carácter ambiguo, pero en todo caso son productos artísticos resueltos desde la cotidianidad.

En la posición de Carvalho Neto (la más clara en el estudio del folklore ecuatoriano), ya se esboza una

crítica no sólo a la visión eurocentrista del teatro, sino también a la institucionalización de las fiestas populares, por eso opone a esta utilización de lo comunitario, un teatro folklórico con "sus raíces seculares, sus danzas dramáticas, sus acciones simbólicas y sus personajes tipos, muchos de ellos posiblemente totémicos"... Este teatro regional folklórico, según Carvalho Neto, no tendría nada que ver con aquel teatro intelectual, construido sobre la base de una dramaturgia ajena a los conflictos cotidianos que vive el pueblo ecuatoriano. El teatro folklórico se opondría a otros montajes, calificados de anodinos y cerebrales.

A pesar de su carácter crítico y clasista, Carvalho Neto, no escapa de las inconsistencias propias del folklorismo, continúa en la pretensión de delimitar la existencia de un teatro nacional, sólo a partir de las expresiones dramáticas supervivientes a las colonizaciones culturales, teatro que podría constituirse a través de una "arqueología" del fenómeno festivo. Se insiste desde esta posición, en una visión puramente etnográfica, olvidando explicar las expresiones representacionales desde la totalidad.

No se trata de desestimar la importancia de las pautas metodológicas sugeridas por el folklorólogo, para el estudio del teatro popular ecuatoriano, sino de encontrar una salida a la crisis de los paradigmas, crisis en la que se debaten todas las ciencias sociales en América Latina, que a nivel teatral se manifiesta en una ausencia de propuestas y en un estancamiento creativo, francamente alarmante y generalizado.

Las formas representacionales que Carvalho Neto incluye en lo que denomina folklore social, son algunas consideraciones etnográficas que alcanzan

solamente un nivel sintagmático en la reflexión (enmascarados, iconos, indumentaria, instrumentos musicales, juegos, etc.). Supera en alguna medida la descripción cuando se refiere al conflicto que genera la existencia de una franca heterogeneidad de las formas representacionales, heterogeneidad que resuelve con el concepto de "sincretismo católico-solarista", entendido como una interrelación de culturas que da lugar a expresiones que se imbrican entre sí y producen formas híbridas, no sólo por provenir de raíces étnicas diferentes, sino además por el despliegue de estrategias de parte de la comunidad para adecuar sus producciones artísticas a la lógica de la cultura hegemónica.

Sería importante llevar a cabo una relectura de los personajes denominados diablo-héroe, así como de la noción de la "otra iglesia" que sugiere Carvalho Neto, se generaría entonces puntos de partida dramáticos que den lugar a fructíferas interpretaciones de estos símbolos. Se puede entonces pensar en una dramaturgia alternativa que posibilite la creación de obras crítico-poéticas de "teatro folklórico", alternativa en tanto reemplace a las manifestaciones "típicas", esas obras cursis que estamos acostumbrados a ver, es decir, esa suerte de representaciones que ni siquiera logran un buen mimetismo, elaboradas con un pobre criterio museográfico, con trajes mal fotografiados y danzas repetitivas, que están muy lejos de asumir tantos y tan complejos conflictos dramáticos, presentes en el proceso de configuración de nuestra cultura y por cierto, más lejos todavía de representar nuestra identidad.

ALTERNATIVAS EN EL TEATRO FOLKLÓRICO

EL GRUPO YUYAKCHANI, UNA EXPERIENCIA PERUANA

Tomaremos como ejemplo, la experiencia de un grupo peruano que a mi parecer, muestra una alternativa, una salida creativa que integra varios elementos existentes en la cultura andina, recupera un lenguaje mítico propio, integrándolo a las condiciones técnicas que exige un espectáculo artístico de la postmodernidad.

Me refiero al montaje "**Encuentro de Zorros**" del grupo peruano "Yuyakchani" que recupera la novela postuma de José María Arguedas "**El zorro de arriba y el zorro de abajo**", con virtiendo al relato arguediano en un paradigma teatral de variada y constante referencia. Sus simbolizaciones encuentran epifenómenos en la realidad que luego se truecan en materia teatral y escénica.

Recurramos al orden cronológico de estas relecturas, para señalar como acudiendo a elementos representacionales propios, desde el mito, por ejemplo, se puede generar un teatro, al que pueda denominársele, sin ninguna reticencia "popular". Para "**El zorro de arriba y el zorro de abajo**", Arguedas recurre a los manuscritos de Francisco Avila, del siglo XVIII, de los que se extrae una pareja mitológica, "los zorros devoradores" que figuran como una mezcla entre dioses y hombres de Huarochirí.

De esta fusión narrativa de mito, autobiografía y escenario real, de estos tres niveles analógicos se proyecta una lectura polidimensional de la IDENTIDAD. Lectura compleja y multidireccional que representa una salida teatral al conflicto de la

que representa una salida teatral al conflicto de la cultura andina. En este caso particular, se evidencia la penetración de lo andino en las grandes ciudades.

El grupo Yuyakchani parafrasea y reflexiona teatralmente sobre "El zorro de arriba y el zorro de abajo" y mediante un arduo y riguroso trabajo de creación colectiva, recrea los personajes que encarnan su montaje, en el que confluye el tiempo mítico, el tiempo ficcional y el tiempo real. "Esta complejidad de niveles hace de "Encuentro de Zorros" uno de los proyectos teatrales más ambiciosos y serios de la década. Su resultado teatral, no por polémico, deja de ser sugestivo e inquietante; la macrorreflexión arguediana, como en ningún otro espacio de la cultura peruana, ha encontrado en la propuesta de Yuyakchani, una inflexión que partiendo de la simbolización teatral, es devuelta nuevamente a la reflexión teórica", (Salazar de Alcázar, CONJUNTO No. 81,1989:27).

Esta alternativa, bien puede marcar nuevos rumbos para el Teatro Popular Ecuatoriano, siempre y cuando se desee tomar esta denominación como un compromiso creativo que trascienda al mero afán de mimetismo de lo tradicional y autóctono. Así, el camino del colectivo peruano muestra la posibilidad de ensayar nuevas utopías, de entender que el Perú, como toda la América Latina, es una unidad en la diversidad, donde ahora más que nunca, la única apuesta posible es el riesgo, el sueño y la esperanza.

2.2 TEATRO DE MASAS

El teatro ligado a la televisión es un fenómeno reciente en el Ecuador, pero que en los próximos años, seguramente, tendrá un acelerado despunte. Si se

torna dependiente de la estructura de los medios informativos, el arte dramático pierde sus contenidos simbólicos y lúdicos; pues, las producciones se las realiza con fines masificadores, los que se sobrepone a los creativos. El mensaje propiamente teatral es subsumido por los mensajes de consumo y de competencia; tal competencia, se objetiviza en la sintonía con los otros canales emisores, en torno a la tal ansiada aceptación de publicidad.

En la configuración del teatro comercial, la noción que se vierte en las distintas fases de producción del espectáculo es la de popularidad; los espectadores se convierten en meros receptores de las imágenes vertidas en escena.

En el Ecuador existe un teatro comercial más bien ligado a las compañías **humoresque**, que montan comedias ligeras y cursis, aparentemente inofensivas, ligadas indirectamente a los comprimidos de difusión masiva (telenovelas, policiales, shows de variedades, programas cómicos, etc.). Lanzan personajes que imitan burdamente a las "stars" de moda, divas semidesnudas, galanes criollos y matones a sueldo que viven "ingenuamente los problemas domésticos". Argumentos trasladados y postizos que ofrecen una visión de la realidad empobrecida y limitante, situación en la que se reproduce a nivel caricaturesco, lo mismo que en el orden macrosocial sucede con la espectacularización mercantilista de las **Performing Arts**. Estas compañías superan en taquilla a cualquiera de las propuestas creativas de los grupos de teatro, que trabajan en el sentido de concretar calidad estética, recuperación de un "lenguaje propio" y estructuración de problemáticas sociales.

Es necesario desechar también, el criterio de que un

teatro es popular, sólo si ha logrado una difusión masiva, en esta noción cuenta únicamente el número de espectadores que ha presenciado la obra. Tal criterio proviene de la determinación unilateral entre cultura hegemónica y grupos subalternos, que mide estadísticamente el alcance de sus objetivos ideológicos en proporción al índice cuantitativo alcanzado. Multitud que si ha reaccionado homogéneamente a los mensajes vertidos, determina desde su recepción mecánica el nacimiento de un gusto estético, que irrumpe como "moda" desde la pretensión mercantilista y como oficial (representativo de la nacionalidad) desde la política cultural del Estado.

Frente a esta omnipotencia de la cultura de masas que se apropia y utiliza para sus fines cualquier elemento artístico creativo existente en nuestro capital cultural, creemos que rechazar apriori y de plano, la inserción en el contexto de producción capitalista de la "cultura", es un acto de "faquirismo", no solamente romántico y purista, sino incluso acientífico y sospechoso (generalmente tales proyectos ocultan otros fines no precisamente de contribución al desarrollo del arte popular). Más bien, se debería generar formas de subsistencia, mecanismos autogestivos, espacios propios de difusión, en los que a través de programas alternativos de Educación Popular y proyectos multidireccionales de investigación participativa se cristalicen dos objetivos básicos:

- La independencia ideológica en la creación de sus producciones.

El desarrollo y capacitación técnica de los artistas populares, siempre insertos en la especificidad de su movimiento social.

Las corrientes contemporáneas de teatro popular en América Latina, se hallan buscando espacios nuevos de constitución y desarrollo, siempre negando el esquematismo del teatro clásico occidental, adscrito como el "único" y "verdadero" teatro hasta hace pocos años. Luego de lograr la independencia de este modelo cultural que funcionaba como matriz y censura en un tiempo, renacen una serie de valores y aspiraciones sociales, éticas, étnicas, estéticas, políticas que entran en franca contradicción con los objetivos populistas de "best seller" consustanciales al teatro comercial.

Con este nuevo sentido, se han generado en casi todos los países de latinoamérica numerosas experiencias que se enfrentan a los procesos comunicacionales de la época postmoderna, los mismos que determinan una nueva organización de lo hegemónico y subalterno, rompiendo las posibles barreras entre lo culto y popular, así como la diferenciación entre arte y artesanía, presupuestos contemplados en el origen mismo de la estética.

Ya no es posible establecer tipos o niveles culturales, individualizar sus repertorios, hay una mezcla en doble dirección y sentido. En el teatro, se busca por un lado, un retorno a los clásicos y por otro, una alimentación progresiva de lo lúdico, lo festivo, lo mítico, lo ritual. Ya no resulta extraño encontrar una puesta en escena, en la que se combinen imágenes, colores, movimientos, sonidos que antiguamente se adscribían dicotómicamente a lo clásico o a lo popular. Por ejemplo, en un escenario a la italiana y con un texto dramático clásico, se introducen cabezones de feria, se perfuma el ambiente con incienso y se musicaliza la pieza con instrumentos andinos.

La propia televisión se ha encargado de revolver lo

popular con fragmentos de lo culto y lo culto con fragmentos de lo popular, acción siempre inmersa en la lógica de la producción y circulación de las industrias culturales.

El teatro también se halla atravesando por este flujo bidireccional que incide indirectamente en la reconstitución de una poética teatral latinoamericana y directamente en la conformación de una compañía teatral comercial con fines de lucro.

2.3 TEATRO POLÍTICO

Una de las alternativas para la reconstitución de un teatro latinoamericano popular fue la de integrar la praxis teatral a los proyectos políticos de izquierda, que emergían de las coyunturas en torno a las crisis que sacudían a los países del Cono Sur, procesos de liberación nacional que luchaban por consolidar las efímeras democracias. Pero el uso político que se dio al teatro estaba muy lejos de establecer bases estéticas para su crecimiento y consolidación, es decir, no se proyectó retener el control sobre el sentido y los fines de producción simbólica que podía poseer una práctica artística desde la cotidianidad de los sectores populares, al contrario, se generó un teatro poco creativo que dependía de las decisiones de los dirigentes y de los partidos.

En este contexto sociopolítico se sucedieron numerosas experiencias teatrales, muchas de las cuales perecieron ya sea por la represión de las dictaduras (a través de la censura y el asesinato) o por su propio carácter coyunturalista que las convertía en fugaces y asistémicas.

El teatro se convirtió en un instrumento

revolucionario, en un medio para luchar por la transformación de la sociedad, en una forma de integración al proceso de emancipación del hombre, en un arma concientizadora, en una denuncia de la realidad de explotación, en el reflejo escénico de la lucha de clases, en fin, en un instrumento que debía estar en manos del pueblo para su liberación. Aparecieron entonces multitud de denominaciones, como teatro obrero, teatro campesino, del suburbio, estudiantil, de guerrilla, minero, barrial, del partido y tantas otras como estratos, niveles y formas de organización se sucedían. En efecto, el movimiento teatral deviene en manifestaciones espontáneas que nacen de la necesidad de participar en la lucha por la liberación del hombre latinoamericano.

El teatro popular es entendido en esta cosmovisión, como una forma de expresión artística que se enfrenta a los patrones estéticos burgueses y se identifica con el sufrir cotidiano del pueblo. Como una forma de participación directa en el proceso de cambio, se identifica grupo de teatro con grupo de militancia política, se afirma que el objetivo principal es llegar a las masas con "información" para resistir.

He citado muchas definiciones análogas de teatro popular determinadas por la noción política, a mi criterio poseen un carácter reduccionista que evidencia una visión facilista y mecánica, pues se intenta identificar al teatro con las tesis políticas, situación crítica que respondía a momentos coyunturales en los cuales se privilegiaba como tesis el enfrentamiento a un decadente arte burgués antes que el desarrollo intrínseco, el mejoramiento estético del teatro popular.

Esta realidad condujo a una instrumentalización del

arte en general y en consecuencia del teatro, al dimensionarlo sólo en uno de sus sentidos, el político, se redujo su espectro polisémico. El aspecto lúdico, el festivo, la vivencia propia de la representación, la especificidad del texto dramático, la interiorización de otros lenguajes artísticos como la danza y la música, la cosmovisión metafórica y otros muchos aspectos fueron "sacrificados" cediendo paso a un teatro, la mayoría de veces, panfletario y en el mejor de los casos, documental. En síntesis lo poético fue subsumido por lo agitacional.

Si bien, no se niega la posibilidad de que el teatro pueda convertirse en espacio de reflexión política, no se puede descuidar su particularidad, la especificidad dialéctica propia de la ficción, el juego tragicómico de la supervivencia, intrínseco al "saber popular", la risa y el juego que aparecen y desaparecen en la escena diaria de un pueblo ubicado en el campo y en las ciudades, que busca definir y construir el sentido de su reproducción social y cultural, desmadejar su potencialidad crítica, establecer las estrategias en la lucha por la hegemonía y concretar en la filosofía de la historia, su poder transformador. Por esta razón el Teatro Popular, actualmente, no se puede definir desde la unilateralidad de una concepción política.

En segundo lugar, la multiplicación de grupos partidarios que subrogan para sí "lo popular" y se enfrentan al resto, impide hablar de "un teatro representante de los sectores populares", actitud sectaria que más bien se rige por intereses institucionales. Se evoca lo popular "como se invoca a los dioses o a los santos patronos y por eso exhibirlos simbólicamente a través de la manifestación, especie de desplegamiento teatral de las clases en representación, por un lado, con el cuerpo de

representantes permanentes y toda la simbología constitutiva de su existencia, siglas, emblemas, insignias, y por otra parte, la fracción más convencida de creyentes que, con su presencia, permiten a los representantes dar la representación de su representatividad". (Bordieu: 1984).

ALTERNATIVAS EN EL TEATRO POLÍTICO

BOAL Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Un ejemplo que clarifica notablemente el proceso seguido por el teatro con sentido "político" en latinoamérica, es el realizado por la escuela de Teatro del Oprimido, fundada en Brasil por Augusto Boal. Las primeras experiencias datan de 1956 y nos muestran a un Boal radical en su exasperada conminación a "convertir a los espectadores en actores", partiendo de un latinoamericanismo absoluto, criticaba agriamente a quienes remedaban las escuelas europeas y exigía en el teatro **el uso** de los "ritmos" propios de cada país. Su actividad se proyectaba como una lucha contra **el imperialismo económico** en la cual el teatro **sufría** una metamorfosis: "de arte escondido entre pocos sacerdotes, artistas y espectadores **fieles**", se transformaba en un conjunto de técnicas **que el pueblo** aprendía a dominarlas a través de **un** proceso de enseñanza-aprendizaje que **Boal lo sintetiza en tres etapas**:

Primera etapa : conocimiento del **cuerpo**.

Segunda etapa: tornear el **cuerpo expresivo**.

Tercera etapa : el teatro como **lenguaje sobre** la base de una dramaturgia simultánea, **el teatro-imagen** y el teatro-foro.

De esta manera, el brasileño, conforma una poética del oprimido, cuyo principal objetivo es transformar la acción dramática trascendiendo tanto la catarsis aristotélica como la acción concientizadora brechtiana, gracias al desarrollo de la acción misma asumida protagónicamente por el pueblo (anteriormente mero espectador), que se ha apropiado de los medios de producción teatral. La acción teatral es para el Boal de esta época un ensayo de la acción real, un ensayo de la "revolución". El pueblo convertido en actor, dramaturgo y director, proyecta sus problemas sociales al escenario y cambia la acción dramática, ensaya soluciones; debate proyectos de cambio, etc..

Para sistematizar sus experiencias y concretar su "Poética del Oprimido", Boal propone niveles categoriales organizado en tres grandes grupos de teatro popular:

- a) Teatro del pueblo y para el pueblo de: propaganda y didáctico cultural.
- b) Teatro de perspectiva popular para otro destinatario de: contenido implícito y de contenido explícito.
- c) Teatro de perspectiva antipopular cuyo destinatario es el pueblo de: carácter antipopular explícito y de carácter antipopular implícito.

En la primera categoría, el pueblo desde instancias organizativas conocidas como de primer grado, luego de apropiarse de los medios de producción teatral sobre la base de diferentes técnicas de capacitación, utiliza las mismas, para montar espectáculos que representen sus intereses de acuerdo con los

momentos políticos por los que atraviesa. El fin último, piensa el Boal activista de esta época, puede ser agitational o publicitario (teatro propagandístico) y posee una estructura simple y un estilo directo. Posteriormente, viene el teatro didáctico definido como un instrumento concientizador que aborda diversos problemas que preocupan al pueblo y para los cuales las soluciones no son inmediatas, de esta reflexión proviene una cierta apertura a los textos dramáticos clásicos, como en el caso de la relectura de "El mejor alcalde del Rey" de Lope de Vega y "El Círculo de Tiza Caucasiense" de Brecht; analogía o teatro implícito de conflictos como son la justicia de clase y el derecho a la tierra, respectivamente.

Boal accede por último a la noción de teatro cultural, para no desestimar temas generales que podrían ser tratados desde la perspectiva ideológica del pueblo y que no son necesariamente políticos, en este sentido cualquier tema es válido siempre y cuando sea enfocado de una manera acorde a la cosmovisión de las clases desposeídas, entonces es válido incorporar obras del repertorio universal, montajes, en los cuales, más que el tema mismo, interesa el tratamiento que se hace de él.

El teatro de perspectiva popular para otro destinatario, se refiere a la difusión de obras comprometidas con los "intereses del pueblo", en salas o espacios a los cuales concurre un público pequeño burgués, este tipo de funciones no puede ser desestimado y no son correctos aquellos razonamientos mecánicos e inmediatistas que niegan esta posibilidad, por la pretendida falta de interés de este tipo de público frente a los problemas y necesidades del pueblo. Este nivel también podría convertirse en un teatro concientizador pero dirigido a estudiantes, profe-

sionales, empleados e incluso para público burgués.

En estas representaciones, los mensajes teatrales exigen un análisis comunicacional más riguroso, pues ingresan a la lógica mercantil de las producciones artísticas y a una relación específica con un público que se reviste de otras particularidades semiológicamente diferentes a las del espectador popular, "las relaciones que el espectador establecerá con la coyuntura política y los efectos (catárticos), evasivos o inmovilizadores que tendrá sobre el público. El estudio de las condiciones contextuales de la obra incluida, la relación con los factores de poder y los grupos de presión vinculados con el espectáculo, permitirá establecer la conveniencia de un tratamiento más explícito del mensaje para que pueda circular por ese corredor, a menudo tan angosto, que va entre la inocuidad y la censura". (García Canclini, 1977: 214).

Por último, el director brasileño señala la categoría de teatro antipopular, el cual se convierte en una manifestación más de la política masificadora lanzada a través de los medios de comunicación por la cultura hegemónica. Los públicos masivos y homogéneos, receptores pasivos y acríticos son bombardeados por contenidos directos y sutiles, estos últimos vertidos desde moldes implícitos son más peligrosos por ser más ocultos. La moda, las encuestas de teleaudiencia, los programas "auspiciados" los grandes espectáculos "gratuitos", constituyen algunos de los mecanismos utilizados.

Esta categorización a mi entender, incluye todas las manifestaciones teatrales, por ello, adquiere un sentido de generalidad y de síntesis que otras proposiciones contextuales no lo logran. La fiesta

popular, la creación colectiva, el teatro de la calle y las representaciones en salas cerradas, pueden ser consideradas en este sentido, teatro popular.

Pero tal proposición se vuelve dogmática, cuando en nuestros días recae en el reduccionismo "de lo político". García Canclini que en la década del 70 calificaba a Boal como "el principal teórico y el director más creativo con que cuenta actualmente el teatro latinoamericano", en 1989, desconfía de esta excesiva invitación a transformar a los espectadores en actores. Cuando antes no dudaba en afirmar que la demarcación entre lo popular y lo que no lo es, pasa por un análisis histórico y de clase, de que el teatro es popular cuando representa los intereses del pueblo en su proceso de liberación, actualmente, reflexiona en el sentido de que el teatro popular debería experimentar en el campo del melodrama, sistema representacional, que puede innovar las experiencias contemporáneas y crear un movimiento teatral; es decir, un público y grupos estables que en el esfuerzo de la práctica escénica representen los símbolos de esa tragicomedia, que es la vida cotidiana de la población de América Latina. "Veo un punto de partida para esta reformulación de lo popular por las ciencias sociales en la importancia otorgada por unos pocos autores al melodrama. ¿Por qué este género teatral es el preferido por los sectores populares? "En el tango y telenovela, en el cine masivo y en la nota roja, lo que conmueve a los sectores populares, dice Martín Barbero, es el drama del reconocimiento y la lucha por hacerse conocer, la necesidad de recurrir a múltiples formas de socialidad primordial (el parentesco, la solidaridad vecina, la amistad) ante el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social, incapaces de asumir la densidad de la cultura popular". (García Canclini, 1988).

El mismo Boal, que siempre exigió que las experiencias de teatro popular se desarrollaran prioritariamente en el seno de las organizaciones populares, para la sistematización de un teatro popular no institucionalizado, actualmente reside en París, donde dirige el CEDITADE, centro que se dedica a la difusión de sus técnicas de teatro popular. Desde su traslado a Europa, sus tesis han sufrido un proceso innegable de no radicalización. Allí se enfrenta a un tipo de opresión menos directa, más subjetiva y su Filosofía del Teatro del Oprimido se recontextualiza. Explica su práctica, ahora desde tres hipótesis básicas:

a) El teatro necesita de una tarima simbólica, (no necesariamente física) que permite que el creador teatral se mire a sí mismo. De esta forma, el teatro deviene en una forma de exposición que lleva intrínsecamente a la observación, el análisis.

b) Una condición básica para la concreción del teatro, es la relación entre dos personajes como estructura mínima. Relación social y psicológica que adquiere significaciones filosóficas.

c) Las relaciones entre personajes deben poseer una pasión que particulariza a la acción dramática. Al teatro no le interesa cualquier relación, por el contrario, se nutre de las relaciones fuertes, intensas, que configuran al conflicto dramático como una pasión.

Nótese pues, una vuelta a lo clásico, a lo subjetivo, a lo que nos referíamos hace un momento como melodramático o tragicómico.

A partir de estas características que determinan las especificidades del Teatro, Boal replantea sus teorías y determina para el nuevo "Teatro del Oprimido" dos objetivos generales:

1. El Teatro del Oprimido enfatiza el carácter del teatro como lenguaje y no como exposición, como proceso y no como producto acabado.
2. El Oprimido es un sujeto y no un objeto en la actividad teatral, que rebasa los límites del teatro convencional. Hay un desborde vivencial que supera los conceptos establecidos.

A su vez, este teatro posee dos principios fundamentales:

1. Ayudar al espectador a transformarse en protagonista de la acción dramática.
2. Extrapolar en su vida real las acciones que el sujeto ha representado en la práctica teatral.

ALTERNATIVAS TEÓRICO - METODOLÓGICAS

En el transcurso de estas reflexiones y gracias a la particularidad y representatividad de los ejemplos expuestos, se ha esbozado no uno sino algunos conceptos, que ayudan a reconstruir una teoría sobre el teatro popular.

Tal como está el mundo del teatro en nuestros días, sería anodino e injusto quedarse con una sola definición de teatro popular. Es claro, que tanto las posiciones conceptualistas como la mecanicidad de una práctica sin reflexión, no alcanzan a explicar un

fenómeno tan heterogéneo, denso, diversificado, audazmente creativo y desbordante de cánones y reglas como es el teatro.

PREMISAS BÁSICAS

Por razones metodológicas, más que ensayar una definición de teatro popular dejo establecidos algunos acuerdos generales o premisas básicas, que permitan situar y delimitar (en la medida de lo posible) al sujeto/objeto de estudio, denominado en este trabajo "teatro popular".

1. El Teatro Popular desborda los límites geopolíticos de un país. Es un fenómeno híbrido que rebasa "lo nacional" por lo menos en sentido geográfico. Se constituye en un sistema semiótico privilegiante que funciona a nivel regional andino, latinoamericano e incluso planetario.

2. Esta experiencia estética, es una determinación estructural, como cualquier otra concreción artístico cultural, producto de tres niveles: *las formas concienciales, las relaciones ideológicas y las instituciones u organizaciones*. Niveles que confluyen para ubicar en la esfera de su especificidad todos los lenguajes artísticos existentes: la danza, la poesía, la música, la plástica, fuentes sígnicas y simbólicas, iconograffas, lenguas verbales y no verbales, técnicas artesanales y formas de diseño plástico, etc..

Experiencia que sólo puede ser vista desde un enfoque multidisciplinario a través de la Estética, la Semiología, la Economía, la Sociología y la Antropología. Pues, como acto de creación se introduce en el movimiento social y se reproduce o se

objetiviza en la relación con el público, que es visto como espectador, sólo desde una de las versiones del arte dramático.

Se introduce además como fenómeno cultural, en la conciencia social de acuerdo con los niveles o grados de desarrollo económico-social, ideológico y organizativo.

3. El Teatro no puede ser definido desde la cosmovisión de una técnica particular o de una escuela específica. En la actualidad, los sistemas heteropolíticos dan a luz un fenómeno teatral en el que se entrecruzan diversidad de expresiones dramáticas, técnicas actorales, escuelas de experimentación, tensiones que se cristalizan en una infinita gama de posibilidades creativas, unas ya concretizadas y otras en proceso de objetivización.

4. La vieja oposición entre teatro occidental y teatro latinoamericano, dejó de ser un elemento puntual paradigmático para definir el teatro popular. Existe más bien una recuperación en doble sentido, es decir, una alimentación de las propuestas teatrales latinoamericanas a través de una relectura del vasto mundo del teatro occidental y una vuelta, una recuperación de parte del teatro clásico europeo, de la increíble y fascinante riqueza del teatro de los países del tercer mundo.

Hay nuevas corrientes teatrales que se autodefinen en la transgresión de las normas tradicionales, se instauran en un movimiento de retorno al teatro oriental, al teatro festivo, al teatro ritual, al teatro como vivencia espiritual, a los orígenes mismos del teatro, al canto ditirámico, "al pueblo expresándose lúdicamente en las calles". Tal es el caso, por poner

un ejemplo, del Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba y conocido como tercer teatro porque se presenta como alternativa, tanto para el teatro tradicional como para el teatro "experimental". El Odin Teatret propugna la cultura del trashumante, como la única posibilidad de realización teatral frente al vacío generalizante de un mundo extraviado, carente de sentido. "Eugenio Barba y el Odin han penetrado en las selvas amazónicas en avioneta, y proseguido después el viaje en canoa, a ñn de tomar contacto, según indicaciones de unos misioneros salesianos, con tribus indias incomunicadas por completo. En la plaza del poblado, el Odin ha actuado a cambio de que el shamán local efectuara las ceremonias sagradas de su comunidad. El material fílmico de esta experiencia, y el de otras parecidas, es interesante, tanto desde el punto de vista teatral como desde el antropológico". (CONJUNTO No. 66, 1985:21).

Otro ejemplo sintomático es de grupos españoles que recurren al soporte etnológico, como es el caso de "Els Comediants", Compañía Catalana que ha tenido connotada proyección internacional. Releen las tradiciones del barroco, profanan iconos anteriormente intocables y lanzan sus espectáculos a las calles, éstas se convierten en el lugar de manifestación lúdica. Utilizan en sus espectáculos objetos de la fiesta popular como los cabezones de feria o cabezudos y recrean diversas formas de juego.

5. En América Latina, paradójicamente, se da un proceso muy lento de recuperación de los lenguajes teatrales vivos en la cotidianidad de los pueblos. Se sigue practicando desde lo institucional un teatro-reflejo de lo que en Europa se considera caduco. Se impulsan formas miméticas del teatro burgués europeo, se insisten en las compañías que leen a los

clásicos, desde esquemas de puesta en escenas mecánicas y aburridas, la versión semiológica no cambia, no se adecúa a las exigencias de la postmodernidad. Por otro lado, se mantienen las organizaciones ortodoxas y piramidales de director-actores, dramaturgo-texto. En fin, los espectadores siguen sentados en sus butacas, en su actitud pasiva y seudocrítica, a veces, incluso ajenos a lo que sucede en escenario.

Sin embargo, ignoramos las fuentes expresivas propias, la multidireccionalidad y polisemia de los sistemas de signos de nuestras culturas. El polisentido de nuestros lenguajes vivos en el soporte de pluriculturalidad y multiétnicidad que nos acoge.

6. Entonces la práctica creativa debe canalizarse a * partir de la riqueza de una simbiosis cultural, que antes, que un impedimento es una matriz generadora. Desde este denominador común se deben constituir las futuras experiencias creativas de teatro popular en América Latina. Actualmente, existe un vacío, en las reproducciones simbólicas, en los abordajes de la conciencia histórica en proceso, en la objetivización del sentido de una cultura popular, no existe una alternativa que responda al afán creativo, lúdico, comunitario, festivo de los actores sociales de este conglomerado en movimiento.

Condiciones para el surgimiento de un Teatro Popular, tal como lo entendemos, son:

6.1 El descubrimiento y consolidación de formas alternativas de producción, distribución, circulación y consumo, que nos permitan sacar a luz espectáculos propios sin caer en la fetichización del montaje teatral, es decir, sin convertirlo en mercancía que

compite en el mercado.

6.2 Superación de las barreras (al menos en algunos sentidos) creativas de las salas convencionales, de la censura y de las críticas oficiales y etnocéntricas.

6.3 Inauguración del proceso de constitución de un lenguaje estético propio, sobre la base de la investigación transdisciplinaria que permita una reinterpretación de los subsistemas de signos existentes y a su vez una codificación de las imágenes logradas.

6.4 Superación técnica y teórica de los teatristas, a partir de la consolidación de vínculos estrechos entre la práctica artística y la reflexión teórica.

6.5 Resemantización y revaloración de nuestro capital cultural en comunicación constante con las prácticas políticas de liberación social.

7. "El" definir el Teatro Popular desde la proyección futurista de un programa ambicioso, no es una forma de eludir el compromiso que implica conceptualizarlo en el momento actual, sino un intento de sentar puntos de partida para impulsar su reaparecimiento e investigación. En todo caso, no se trata de negar su existencia u ocultar lo que ahora se nos presenta, pero tampoco caer en sistemas ingenuos que construyan apologías de lo popular, apoyándose únicamente en niveles de opinión, de descripción empírica o subjetivismos, y que por último, dan lugar a producciones artísticas de baja calidad estética, situación que no representa nuestro teatro, ni rescata identidad alguna.

2.5 BIBLIOGRAFÍA

BOAL, AUGUSTO, Teatro del Oprimido (ts. 1 y 2), Nueva Imagen, México, 1980.

BOAL, AUGUSTO, Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular, Nueva Imagen, México, 1980.

BOAL, AUGUSTO, "Concepto del teatro", en Conjunto No. 81, Casa de las Américas, La Habana, 1989.

BRECHT, BERTOLD, Escritos sobre teatro, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

CARVALHO NETO, PAULO, Diccionario del folklore ecuatoriano, C.C.E., Quito, 1964.

CARVALHO NETO, PAULO, Estudios de folklore, Universitaria, Quito, 1973.

FABEGAS, XAVIER, "Encuentro de zorros de Yuyakchani: no uno sino varios encuentros", en Conjunto No. 81, Casa de las Américas, La Habana, 1989.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Nueva Imagen, México, 1982.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, "Reconstruir lo Popular" en Revista de Investigaciones Folklóricas, No. 3, Instituto de Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, 1988.

RAMÓN Y RIVERA, LUIS F., Teatro Popular Venezolano, IADAP, Quito, 1981.

VIERA, CESAR, En busca de un Teatro Popular, Yanart, Sao Paulo, 1977.

CAPITULO III

FORMAS DE TEATRO POPULAR EN EL ECUADOR

3.1 CRITERIO CLASIFICATORIO

Hemos visto que identificar el fenómeno cultural llamado Teatro Popular de un país o región, únicamente con las fiestas populares campesinas, es consecuencia de la posición metodológica del folklorismo, desconstrucción de la que ya nos hemos ocupado. No existe expresión representacional alguna que se haya escapado al fenómeno de colonización cultural y de la que podamos decir, que se mantiene genuina y pura, como si los quinientos años de aculturación no hubieran incidido, desde ninguna perspectiva en tales rituales.

Pero también son quinientos años de resistencia, existen numerosas representaciones dramáticas soterradas y hundidas, capaces de resurgir y convertirse desde una visión de "lo popular", en expresiones teatrales bajo las formas más diversas e inesperadas y además, constituirse en mecanismos defensivos contra las diferentes formas de aculturación.

Al igual que "lo popular" el teatro no es popular, porque, representa "supuestamente lo original, auténtico, folklórico, rural o tradicional. Y no son los temas y contenidos distintos a los del saber científico

ni su carácter empírico ni su uso en ámbitos no académicos lo que hace "popular a nuestro saber". Tampoco es popular por el hecho de haber sido descalificado por el saber dominante". (Guerra, 1990:74)

Menos válida es aún aquella versión de que se genera un teatro popular, cuando éste se refiere a determinados sectores o grupos sociales empíricamente identificables. Más bien, el arte dramático devendrá en popular, si concreta su proceso creativo particular en determinadas formas que recreen dramáticamente "los signos, símbolos y ritualidades sociales, desde los estilos de comunicación hasta los imaginarios, las memorias, las utopías colectivas". (Sánchez Parga, 1988:82).

Estas reflexiones incluyen a manifestaciones del más diverso tipo que pueden ser consideradas populares dada la riqueza de nuestras nacionalidades, pero se puede afirmar que existen, por lo menos, dos características generalizables como son: la participación colectiva y la identificación de grupo a partir de una producción de sentido dentro de la sociedad, sentido que como ya hemos definido, reordena las operaciones simbólicas y redistribuye de una manera más equitativa los bienes culturales.

Nos enfrentamos ahora, a la necesidad de delimitar un esquema que dé cuenta de todas y cada una de las formas de teatro popular en el Ecuador, pero si todavía no existe un marco teórico suficientemente clarificado sobre el problema (por encontrarse el tema de las culturas populares en pleno debate) tampoco clasificación alguna podrá considerarse lo suficientemente terminada para abarcar tantas y tan heterogéneas expresiones de teatro popular.

El demarcar las formas de teatro popular, a partir de la diferenciación entre campo y ciudad, es una contraposición que ha generado numerosas polémicas y que no da cuenta de los fenómenos de hibridación. Los sectores poblacionales son producto, en gran parte, de la migración campesina y desde su origen rural no pueden improvisar una forma de cultura totalmente original. Poseen toda una "herencia cultural manifiesta en formas de socialización, de ritualizaciones sociales, de intercambios y de producción simbólica de códigos comunicacionales, de creencias y valores". (Sánchez Parga, 1988:184).

Inmersos en el contexto urbano, dan lugar a formas de teatro que poseen raíces campesinas atenuadas por la superposición de la estructura urbana.

Por otro lado, es obvio que las fiestas campesinas han sufrido un franco deterioro de su producción simbólica y de su contenido étnico, situación que se constata en la pérdida de gran parte de su carácter comunitario original. Baste mencionar la utilización turística, comercial y política (sobre todo, desde el populismo de dos fiestas como son la Mama Negra en la provincia de Cotopaxi y la de San Juan en Imbabura).

Desde otro punto de vista, el separar las manifestaciones teatrales de acuerdo con el criterio de clase social, también se muestra insuficiente para explicar la diversidad de formas teatrales provenientes de grupos conformados por individuos procedentes de diferentes sectores sociales. En este contexto categorial, la prioridad a investigar, más que su representatividad de clase es su proceso de constitución, desde el cual se puede generar un teatro diferente. Por poner un ejemplo, no existe en el Ecuador un teatro obrero enfrentado a un teatro

burgués, ni siquiera existe un teatro obrero en el interior de los sindicatos.

En relación a la pretensión de identidad colectiva, es totalmente contradictorio y carente de sentido hablar de "mestizaje cultural", como fenómeno de intercambio, mezcla o sincretización, peor aún de mestizaje racial. En cambio, el concepto es válido desde la concepción de simbiosis o aleación. En nuestro país, la posibilidad de estas manifestaciones de conjugación no se presentan diferenciadas, por lo que tampoco es pertinente la separación entre teatro mestizo, teatro aborígen y teatro con raíces africanas.

Una vez visto que los esquemas formales no nos sirven para configurar subdivisión alguna, sino que, más bien se presentan como instancias ideologizantes, no nos queda sino recurrir a una ramificación, que más que esquema clasificador, nos sirve para integrar cualitativamente casi todas las expresiones de teatro popular existentes en nuestro país. Es de alguna manera, un punto de partida metodológico que servirá para redescubrir las formas más originales de expresiones dramáticas; que en ese juego intermitente de apareamiento y ocultamiento, podrían concretarse.

Así, proponemos en mira de futuras investigaciones, las siguientes formas de teatro popular:

1. Fiesta Popular Campesina
2. Teatro Popular Urbano
 - 2.1 Teatro de la calle
 - 2.2 Teatro Festivo
3. Teatro de Grupo

3.2 FIESTA POPULAR CAMPESINA

Entenderemos a la fiesta, en general, como "movimientos de unificación comunitaria", que se celebran básicamente por dos motivos, que hoy por hoy, actúan imbricadamente y que sólo pueden ser diferenciados en su origen:

a) Acontecimientos o sucesos que tienen su punto de partida en la experiencia cotidiana de los integrantes de una comunidad, en relación con la naturaleza. Fiestas en sentido estricto de iniciativa popular.

b) Celebraciones impuestas por la Iglesia o por el poder cultural (cultura hegemónica) y que actúan con un objetivo solapado: dirigir la representación de las condiciones materiales de vida de los actores de la fiesta.

Entonces, la Fiesta Popular es una manifestación colectiva que proyecta (sobre todo, simbólicamente) los aspectos sociales y económicos de una comunidad o localidad, en otras palabras, la fiesta constituye un hecho síntesis que fenoménicamente se presenta como una cierta ruptura con la cotidianidad y en el ámbito de su "excepcionalidad" o "discontinuidad", representa la vida entera del grupo, es decir, su organización económica, sus estructuras culturales, las relaciones políticas y los intentos por transformarlas.

Con frecuencia, las fiestas populares están asociadas al ciclo de producción campesina, al ritmo propio de las siembras y cosechas, se intenta recrear los antiguos ritos agrarios de la sociedad precolombina. Actualmente, estas formas están muy lejos de ser evidentes y reeditan aquellos "ritos ceremoniales recordatorios" a modo de una celebración simbólica,

que en algunas comunidades, cumple con la función de apropiarse materialmente, de lo que la naturaleza hostil les deja de ofrecer o de lo que una sociedad injusta les desaprofia "legalmente". "Ya sea que festejen un hecho reciente (la abundancia de una cosecha) o conmemoren eventos lejanos y míticos (la crucifixión y resurrección de Cristo), lo que motiva la fiesta está vinculado con la vida común del pueblo". (García Canclini, 1980:79).

Desde la fenomenología de la religión, la fiesta suele ser vista como un pasaje de lo profano a lo sagrado, una suerte de reencuentro con el tiempo original y con la dimensión divina de lo humano, pero si bien en nuestro país, la fiesta representa dicha ruptura, los elementos que configuran esta discontinuidad, no son tan determinantes como para ubicarla en un tiempo y en un espacio enfrentados directamente a lo cotidiano. Vista estructuralmente la fiesta expresa no sólo valores religiosos, míticos y filosóficos (ideológicos) sino que además, como hecho social se muestra desde una totalidad que subsumida en las relaciones sociales vigentes da sentido a todos y cada uno de los símbolos y elementos sintácticos que la conforman. "En tanto hecho social total, por sobre todo expresa el carácter de las relaciones sociales vigentes, que resultan ser su matriz estructural, no solamente las expresan en la medida en que trasciende la celebración misma y, entraña una larga actividad preparatoria, la fiesta activa las relaciones sociales y favorece su reproducción". (Naranjo, 1983:800).

A partir de un enfoque materialista, los excesos, el derroche, los vistosos trajes, etc., pueden interpretarse como una compensación de índole psicológico frente a las necesidades económicas no satisfechas o desde

otra posición como un momento crítico en que la estructura social escapa a su propia definición. Pero lo que se evidencia, son rituales integrados por niveles que fluctúan entre lo sagrado y lo profano, con una participación popular que se inicia en la propia cotidianidad y que intenta disponer de un orden de poderes diferente a las estructuras limitantes y represivas que vive. El pueblo imagina en el interior del espacio festivo, prácticas sociales que no necesariamente son liberadoras, aunque en muchas ocasiones se proyecta una crítica directa al sistema establecido, una "puesta en escena" con sentido subversivo, pero siempre esta subversión es restringida en la medida que es normativizada o controlada por los agentes endógenos que la dirigen. Se acepta hasta cierto punto las parodias irreverentes al poder, o sea, siempre y cuando no amenacen una normal vuelta al espacio y al tiempo que dan sentido al orden establecido.

Por otro lado, estas prácticas también pueden representarse con un carácter de resignación, culpabilidad o desdicha, caso en el que estarían cumpliendo una función ideológica desmovilizadora y claramente reaccionaria. Lo importante de señalar en cualquiera de los dos casos, es que la fiesta, a través de reorganizaciones simbólicas, continúa la existencia cotidiana y en esta medida reproduce en el interior de sus procesos suigéneris, las contradicciones de la sociedad.

Con este sentido, resulta necesario redefinir aquellas funciones de reciprocidad y redistribución que se atribuían a las fiestas del mundo andino, según las cuales se producía una nivelación económica dentro de las comunidades con los sistemas de cargos, priostazgos y jochantes. Por el contrario, en las

celebraciones festivas no se transfiere excedente alguno sino que se intensifica el consumo, gracias a la venta de comidas, bebidas y formas foráneas de diversión, actividades que confirman las creencias sociales. La fiesta serviría "más bien para crear o conformar un status privilegiado, que permita un manejo provechoso de las mismas relaciones sociales, o lo que sucede con mayor frecuencia, puede viabilizar el traspaso de un excedente generado en la comunidad hacia sectores totalmente ajenos, generalmente ligados al capital comercial y usuario". (Naranjo, 1983).

Lo dicho no pretende caer en una generalización irracional y especulativa que dé cuenta de todas y cada una de las fiestas existentes en las diferentes regiones del país, por el contrario, para volver inteligible al fenómeno festivo (presente en las diferentes zonas con una riquísima heterogeneidad), es necesario diversificar estos acontecimientos en todas sus clases y situaciones. Esta distinción que tiene como objetivo primordial el develar las estructuras sociales de la celebración, metodológicamente puede seguir dos caminos:

ZONIFICACION ESTRUCTURAL

Se basa en la priorización de los niveles y grados de adecuación al sistema capitalista, como concepto centralizante. Partiendo de la definición ya expuesta, es decir, de la oposición de la fiesta popular a la estructura social, interesa dar cuenta de lo que hay en ella de reinvención, de transgresión, de trascendencia del control social. Además, verificar si realmente se opone a la fiesta urbana y si en esta hipotética oposición están presentes el predominio del valor del

uso, el cambio colectivo, del fenómeno festivo, el carácter globalizante, la dependencia, del calendario agrícola, etc.. En este orden de complejidad interesa también contestar los siguientes interrogantes: los modelos mercantiles urbanos se sobreponen al carácter colectivo de la fiesta tradicional campesina? De qué maneras? Qué estrategias utilizan para reemplazar los elementos propios de las fiestas populares por elementos ajenos a éstas? Existe una transición de lo rural a lo urbano, de lo tradicional a lo moderno? Qué direcciones, sentidos y contrasentidos siguen estas transiciones?.

La búsqueda de las bases materiales de la fiesta, a partir de una concienzuda y pormenorizada investigación de campo y desde una posición teórica totalizante y/o contextual, no implica la correspondencia mecánica de estas bases con el fenómeno festivo, esto último reduciría penosamente el objeto mismo de investigación.

Con el fin de clarificar esta posición metodológica, nos permitimos sintetizar la propuesta denominada "Zonificación para el estudio de la Cultura Popular" utilizada por el equipo de investigación a cargo del antropólogo Marcelo Naranjo, para la investigación realizada en la provincia de Cotopaxi.

Los criterios utilizados para esta zonificación deben referirse a "procesos históricos, a constreñimientos ecológicos, a la composición étnica del grupo y a las bases materiales que determinan el grado y tipo de vinculación de los sujetos en la formación social más amplia". (Naranjo: 1983:53). La Zonificación propuesta es la siguiente:

a) Zona de mayor desarrollo capitalista: El

turismo ha invadido a la zona y ha sobrepuesto su sentido e intereses por sobre los elementos constitutivos de la fiesta. "El sentido "original" de la ceremonia es solamente un recuerdo. Los ritos se sostienen no por la creencia sino porque sirven de pretexto para una comunicación simbólica, sobre algo generalmente desconocido, que el desarrollo social ha mercantilizado. Los actores de las fiestas (la comunidad) se confunden y optan algunas veces por comercializar a su modo la celebración, es decir, transformar sus creencias en una estrategia de supervivencia". (García, 1981:185).

Permanece el monologuismo, algunas personas que hablan el quichua prefieren no hacerlo, por temor a ser censuradas por sus vecinos. La transformación se manifiesta de la misma manera en otros elementos culturales como la comida, arquitectura, el vestido, etc..

b) Zona con mayor desarrollo artesanal: Por su producción, estas zonas tienen un mayor contacto con los centros de capitalización y comercialización, a pesar de lo cual muestran un cierto apego a costumbres tradicionales, aunque se está marcando ya la transición a lo comercial, en el interior de esa oscilación entre lo económico y religioso. La artesanía tradicional puede compartir su sitio con la artesanía efímera.

c) Zonas con mayor influencia de la Cultura Indígena: Resultante de la no consolidación de proyectos exógenos, se refiere, sobre todo, a comunidades alejadas de las cabeceras cantonales y con condiciones ecológicas que no permiten producción agrícola óptima. Una característica importante es que estas comunidades suelen

poseer formas organizativas "propias" sobre las cuales se articula la vida cotidiana, lo que determina, a su vez, una escisión con las estructuras presentes a nivel de la zona.

Esta mayor presencia de la cultura indígena se muestra en el mantenimiento del quichua y de otras tradiciones y parece ser resultado de procesos históricos específicos, sobre todo, en torno a la lucha por la tierra y los levantamientos indígenas.

d) Enclaves: Se refiere a "sectores muy delimitados en donde dado el grado de aislamiento han subsistido de forma predominante relaciones de producción precapitalistas, que permiten el sometimiento de una población indígena por parte de sectores que mantienen el poder económico y político, lo que permite la manipulación de prácticas tradicionales que favorecen la reproducción de las mismas relaciones Sociales". (Naranjo, 1983:58).

e) Zonas de Colonización: Compuesta por población mestiza de origen heterogéneo que se ha asentado en el sector.

f) Zona Urbanizada: Capitales provinciales y cabeceras donde se concentran las actividades administrativas y burocráticas, tienen como modelo para su desarrollo la capital, las actividades, generalmente, se centran alrededor de las actividades comerciales y turísticas. Las expresiones de cultura popular en cuanto se reproduce el modelo de Quito, como modelo de cultura oficial, son minusvaloradas y no pocas veces reprimidas.

TIPOLOGÍA DESCRIPTIVO-SIMBOLICA

Este segundo criterio clasificador, si bien, no cumple rigurosamente con el carácter totalitario del hecho festivo, intenta caracterizar tipos descriptivos de fiestas que se repiten con relativa homogeneidad en todas las provincias del Ecuador.

Los grupos tipológicos propuestos son: Fiestas religiosas, agrarias y campesinas. La preocupación que surge inmediatamente es la de que tal subdivisión no ubica un límite riguroso entre cada una de ellas, es decir, coexisten en cada tipología propuesta, elementos de las demás. Se entrecruzan y sobreponen de acuerdo con el momento, el tiempo y el sentido en que se instauran. Estos niveles de imprecisión se muestran en el hecho de que se representan, por ejemplo, fiestas religiosas con elementos agrarios y fiestas cívicas con componentes religiosos, pero por otro lado, permite ubicar a partir de un criterio metodológico básico las principales motivaciones o mejor dicho, los factores predominantes de celebraciones más o menos análogas. En todo caso, al final del estudio sobre la fiesta, se propone guías metodológicas totalizantes.

a) Fiestas Religiosas: Son celebraciones ligadas intrínsecamente a la religiosidad popular entendida ésta como vivencia continua de sectores sociales cohesionados. Son prácticas permanentes enraizadas en la historia de los pueblos andinos, prácticas que se remontan a su origen prehispánico.

De acuerdo con el estudio del padre Marco Vinicio Rueda, titulado "La Fiesta Religiosa Campesina" se puede detectar cuatro elementos esenciales en estas fiestas:

- **Ritualidad:** proceso de simbolización que se configura en lenguajes recreados en acciones previamente establecidas y operantes. "Hay un rito para saludar, para celebrar el matrimonio, para estar en la fiesta y para enterrar al muerto...". (Rueda, 1982:35).

Condensación: porque son instancias sincro-diacrónicas donde se vive profundamente, son vivencias - síntesis de una intensidad que rebasa lo rutinario, lo cotidiano.

Significativo: Los ritos condensados "adquieren relieve, notoriedad, significación". (íbid.: 34).

Anunciadora: Anuncia momentos mejores, promete resolución de conflictos que ordinariamente "parecen" carecer de solución.

b) Fiestas Agrarias: El mundo andino fue y es una región fundamentalmente agrícola, históricamente el cultivo de la tierra ha sido la estructura básica de su economía. Actualmente, en las fiestas campesinas no se evidencia con claridad el rito agrario, sin embargo, en la cosmovisión indígena, la tierra sigue siendo el centro de muchas celebraciones. El comportamiento contradictorio de la naturaleza, es decir, su prodigalidad o su resistencia al esfuerzo humano, marca crono-geográficamente momentos claves del calendario agrícola y proyecta el establecimiento de relaciones especiales entre el hombre y la "Paccha Mama", relaciones y momentos que se deciden en la dialéctica entre lo sagrado y lo profano, lo que como anotamos anteriormente, no significa evasión de la cotidianidad sino más bien prolongación festiva de la realidad. "De acuerdo con los relatos de los cronistas, las sociedades

fundamentalmente agrarias fueron poseedoras de un rito ceremonial celebratorio, que se expresaba no sólo en grandes festividades sino también en la vida cotidiana. Paz Maldonado, en su relación del Pueblo de San Andrés de Xunxi, señala que los indios "cuando van a las chacras de papas y están floridas para entrar en ellas y quitarles las flores, azótanse primero los pies con ortigas y amortiguándose los; porque entienden que si no hacen aquello, no harán cepa abajo y se secarán", (citado en Rueda, 1982:74).

"Las fiestas relativas a la cosecha, los ritos destinados a asegurar el éxito de la siembra, aquellos para pedir lluvias o sol, según lo que los cultivos estuvieren necesitando, constituyeron los momentos más significativos del calendario festivo precolombino". (Naranjo, 1988:162).

De lo que sabemos, el mundo Inca festejaba cuatro fiestas principales destinadas al culto solar denominadas raymi, las que estaban divididas en dos solsticios y dos equinoccios. En junio se celebraba el Inty Raymi que coincidía con el solsticio de verano, ahora esta fiesta en algunas provincias de la Sierra se la celebra en el Corpus Christi. En estas fechas se ubican las conocidas fiestas de "San Juan" y "San Pedro y San Pablo".

AUTO SACRAMENTAL

Si bien merece un estudio aparte el denominado Auto Sacramental, cabe mencionarlo en este acápite. No hay duda que el auto sacramental nació a raíz de la institución del Corpus Christi en España y fue trasladado a nuestro país por los conquistadores. Se trata entonces de una específica creación para

determinados momentos de carácter cíclico-religioso. En España, el auto no nació como un género dramático definido sino que siguió los senderos que otros géneros religiosos ya habían trazado. Esta evolución puede haberse dado desde un espectáculo meramente procesional hasta una forma delineada como construcción teatral. Esta indefinición y este proceso con siglos de retraso llegará con la conquista y sólo tomará cierta concreción en la colonia.

En todo caso, lo que nos interesa anotar es el origen popular del auto en la propia España, país en que ya se constituyó como fiesta popular, concepción presente en Lope y Calderón, quienes componían las loas pensando en la relación entre texto y público, en la representación como hecho social popular. El contenido y la función que cumplen deberán analizarse particularmente, pero lo que nos interesa subrayar, es que los autos son representaciones con protagonismo popular y comunitario.

Es interesante evidenciar la similitud de las fiestas del Corpus en España y las que se realizan en el Ecuador, producto del "desencuentro" cultural en torno al Inty Raymi, a propósito de esta fiesta se describe "que las calles aparecían con arquitecturas efímeras: arcos, ramas de roble en las bocacalles, paños de pulir en los balcones y formando dos hileras en las calles por donde pasaba la procesión y el suelo alfombrado con plantas aromáticas..." (Cea Gutiérrez, 1987:50) y luego, "el paso de lo sacro a lo profano y la salida de las representaciones fuera de la iglesia se da en esta comarca durante la segunda mitad del siglo XVI con los autos y comedias de Navidad, Año Nuevo y Reyes. Las loas van a tener aquí un fuerte arraigo, conservándose en casi todos los pueblos de la Sierra hasta los años veinte... Las tardes de las fiestas

principales, patronales o de romerías tenían como colofón imprescindible, después de los toros las comedias, unas veces de santos y otras no... (íbid.: 51).

Resulta claro deducir que los españoles impusieron sobre el calendario indígena andino el -calendario litúrgico oficial del catolicismo español. Tomaron los elementos rituales precolombinos y los cambiaron de significado, ahora superviven las fiestas religioso-agrarias con elementos yuxtapuestos, que de algún modo expresan también la resistencia de la cultura indígena en la mantención de símbolos, rituales, costumbres comunitarias, etc., a pesar de los 500 años de etnocidio. Espacios que retornan hacia su sentido propio, hacia la recuperación de la Madre Tierra, como símbolo protector y guerrero al mismo tiempo.

c) Fiestas Cívicas: Conmemoraciones de las fechas de fundación de las capitales provinciales, de las cabeceras cantonales o también de las denominadas "fechas patrias" como por ejemplo: el triunfo de los independentistas en 1822. Son rituales producto del proceso de mixtificación, "puestas en escena" en las cuales puede combinarse el fervor cívico, el ritual religioso y elementos aislados de la fiesta popular campesina.

3.3 EL TEATRO POPULAR URBANO

En la última década se ha visto nacer en las ciudades de Quito y Guayaquil, un fenómeno teatral surgido desde la marginalidad, por cuanto aparece de espaldas al teatro convencional subvencionado y destinado a grupos reducidos de espectadores de sala.

Esta forma de representación popular se instaura a partir de un hecho esencial que lo caracteriza: la reinención de un nuevo espacio dramático, antes no utilizado: la calle. El término reinención intenta manifestar el hecho de que el teatro, antiguamente, era una actividad esencialmente popular, en la edad media era una representación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto, las funciones se las realizaban en las calles, en las plazas, en las ferias, con un despliegue multitudinario y festivo, que recién hoy, algunos grupos están reeditándolo. "La compartimentación efectuada por el capitalismo en la vida urbana-separación técnica y especial de las funciones asignó al teatro un ámbito bien delimitado. La apropiación privada de todos los bienes, incluso los culturales, llevó los espectáculos de la plaza pública a los corrales primero, y luego los encerró en los escenarios a la italiana... El histrión, el juglar, el payaso fueron sustituidos en la sociedad feudal por el actor cortesano, y en el sistema teatral burgués por las estrellas y los divos. Las categorías de intérpretes populares fueron marginadas socialmente y hasta excomulgadas por la iglesia. Se fue mirando en forma cada vez más despectiva al artista itinerante, al cómico de la legua". (García Canclini, 1977:209-210).

Ahora, en todo el mundo existen grupos que intentan recuperar este antiguo sentido del teatro popular, a la manera de los juglares, recorren diferentes países buscando a su público, yendo a su encuentro, compartiendo con éste la ira contra los sistemas establecidos y la esperanza de transformarlos, creando espacios de reflexión popular en los cuales el pueblo ríe primero y comprende después.

Analizaré, brevemente, dos formas de este teatro, que

en nuestro país se hallan en proceso de constitución, por lo cual, todavía no están bien delimitadas y definidas:

3.3.1 Teatro de la Calle:

El hecho de no disponer de una sala teatral, de medios para la configuración de escenografía y vestuario, no son impedimentos para hacer teatro. Marginal y alternativamente irrumpe un movimiento que inicialmente saca los espectáculos que se presentaban en las salas a la calle y luego en base a un proceso de aprendizaje, que tiene su punto de partida en el público urbano, va configurando su propio espectáculo, adecuándolo a las exigencias de un teatro en la calle.

García Canclini relata lo que podría ser una de las primeras experiencias en América Latina del teatro en la calle, la del actor y director peruano Jorge Acuña, quien en 1964 partiendo de pantomimas armadas sobre historias recogidas en el campo, creó libretos y empezó a recorrer esas regiones. En 1971 volvió a Lima y desechó las salas cerradas, escogió las plazas como lugar para sus representaciones, quienes caminaban por allí vieron a un hombre que empezó calmadamente a desvestirse: "desvestirse era la forma de llamar la atención. Debajo de la ropa de calle traía su maillot de mimo. La gente atónita, se paraba para mirarlo. Acuña abrió una maleta que llevaba, sacó sus pertrechos y se maquilló delante de todos. Después dibujó con una tiza en el suelo los límites del "escenario". Y no fue necesario dar explicaciones: los límites de área de actuación fueron escrupulosamente respetados por los espectadores. El inició su actuación interpretando varias pantomimas. Al finalizar

explicó lo que significaba su trabajo, la importancia del teatro, sus orígenes, etc., y el entusiasmo fue indescriptible. Ofreció dos funciones, una por la mañana y otra por la tarde; en el primer día y en las mañanas siguientes hizo lo mismo en otras plazas. Al principio tuvo problemas con las autoridades, pero a medida que nuestro proceso revolucionario fue evolucionando todo cambió: hoy son las autoridades las que lo ayudan". (Paulo, 1973, en Conjunto No. 15, citado por García Canclini).

Este tipo de representaciones populares han sido recreadas en nuestro país, el primero que lo realizó sistemáticamente fue el actor Carlos Michelena, en forma análoga, Michelena organiza sus espectáculos en sitios no convencionales: un parque, una tarima improvisada, escuelas, universidades, etc.. Mucha gente se congrega alrededor del cómico, participando de sus ocurrencias, de sus relatos, de sus sátiras; acepta o rechaza los contenidos y las denuncias que escucha, pero lo que nunca dejará de hacer es integrarse directamente al espectáculo. Este hecho aparentemente sencillo "inaugura" en el Ecuador el teatro de la calle, que fundamentalmente persigue los siguientes objetivos:

a) Crear un espacio escénico alternativo que reemplace a las salas de teatro convencionales. "Así ocurrió en los primeros años de la Revolución de Octubre, cuando Meyerhold proponía abandonar las cajas heredadas de la gran burguesía imperial y nobiliaria, estas jaulas escénicas ilusionistas; diseñadas para que el público se distienda, sueñe, coquettee e intercambie sus chismorreos". (Pipirijana No. 19-20,1982).

b) Evitar depender del círculo vicioso de producción-

circulación-consumo creado por el mercado del teatro burgués. Las empresas de teatro comercial piensan antes del montaje en el rating, en la posible competencia, en las estrategias de publicidad, en el costo de inversión, en el porcentaje de ganancias, etc., sólo luego de este análisis mercantil se definen los temas, los contenidos, etc..

c) Irrumpir en la cotidianidad del transeúnte, invitándolo a sumarse al fenómeno teatral. Subvertir el ritmo "normal" de su vida, provocarle, trastocarle la rutina y atentar contra el esquema formal establecido de "ir al teatro para poder ver teatro".

d) Destruir la barrera creada por el teatro "culto", no sólo a nivel espacial (butacas para los espectadores y tarima elevada para los actores sino además, terminar con la pasividad del público). Introducirse sin que sea una condición su racionalización en el juego actoral; fomentar su participación, recuperar sus carcajadas, sus murmullos, sus exclamaciones, etc. e integrarlas al espectáculo. Los sonidos propios de la calle: vendedores ambulantes, pitos de carros, gases lacrimógenos, etc. son en esta forma de teatro popular, los denominados "efectos especiales".

e) Configuración espontánea de un público heterogéneo, ya que difícilmente se juntan en una sala convencional; lustrabotas, indígeras inmigrantes, estudiantes secundarios, amas de casa, burócratas, policías, etc.. El teatro de la calle lo logra, permite que personas de la más variada condición se "codeen" con el afán de alcanzar a ver lo que está sucediendo en el interior de ese "círculo humano", enclavado en plena plaza a las horas de mayor circulación.

f) Trabajar de espaldas a la censura (técnico-

artística, moral, política) y a la influencia de la crítica oficial. Ni las autoridades municipales, ni los dueños de las salas de teatro pueden evitar la difusión de este teatro. Pero sí pueden desarrollar estrategias, con el fin de controlar tales producciones, apropiarse de ellas, institucionalizarlas y dirigir su sentido.

3.3.2 Teatro Festivo

Otra de las manifestaciones que recurre a la calle como espacio escénico, constituye lo que se denomina Teatro Festivo, entendido como la integración de diversos elementos recogidos de las tradiciones y de las fiestas populares como disfrazados, máscaras, cabezones de feria, zancos, volatería, iconografía popular, etc..

Es importante subrayar el hecho de que en este tipo de teatro, el lenguaje verbal ocupa un lugar secundario, ya que los textos no son imprescindibles y se privilegia los lenguajes no verbales, el color, el sonido, la danza, la pantomima, todo realizado "artesanalmente" y en escalas superiores, en grandes dimensiones para que pueda llegar a numerosas congregaciones de público y pueda ser representado en espacios amplios y abiertos como parques, plazas, etc..

Se produce, entonces, hasta cierto punto, una inversión de la jerarquización del sistema semiótico del mundo occidental, por cuanto se ubica en primer plano los lenguajes no verbales. Esto no quiere decir que estos montajes carezcan de estructura interna. El teatro festivo no es una sumatoria de elementos alegóricos y festivos, exige coherencia semántica (resignificación de las tradiciones populares) y coherencia simbólica (interrelación de símbolos), para

estructurar un espectáculo completo y con sentido. Implica mucho más que la mera algarabía y la liberación colectiva de energía actancial.

Se trata de entrecruzar, sobreponer una diversidad de lenguajes y configurar un lenguaje total, profundamente vital, rebosante de sensualidad y eminentemente transgresor. Estos montajes colectivos buscan también, la conquista de los espacios abiertos y el contacto y abordaje de los públicos mayoritarios. Es un "movimiento más festivo que concienciador, en el sentido estrictamente político. Alentados por la progresiva restauración de las fiestas populares, de las celebraciones de carnavales y fiestas mayores, algunos de los pueblos con tradición para-teatral y festiva ofrecen a sus grupos y compañías la posibilidad de convertir en escenarios sus plazas, sus avenidas, sus parques". (Pérez Coterillo, 1982:1).

En nuestro país este movimiento teatral festivo está naciendo, se halla en la primera etapa de su proceso de configuración, esporádicamente grupos de artistas populares se han organizado en torno a circunstancias políticas coyunturales, para dar a luz montajes improvisados, reuniendo a músicos, bailarines, teatristas. Por ejemplo, a raíz del referéndum convocado por el gobierno derechista de Febres Cordero, en 1987, para legalizar su política partidista, la "Coordinadora de Artistas Populares" de Quito, realizó un espectáculo callejero, lleno de colorido y sátira que manifestaba al mismo tiempo, la alegría por el triunfo del "NO" a las reformas neoliberales y el rechazo al gobierno. A este primer intento se le denominó "Toma tu domingo siete", en referencia a la fecha de realización de la consulta y a elementos extraídos de la superstición popular que otorgan "mala suerte" a esta fecha.

El teatro festivo puede entonces dimensionar elementos culturales populares, en base a la participación masiva de artistas y público y sobre todo, este riquísimo soporte significativo, proyectar significados propios de las clases subalternas, recogidos de sus proyectos y programas culturales. En efecto, no sólo que la manifestación política adquiere formas originales, de amplia lectura popular y con significados novedosos, sino que además los elementos de la cultura popular que han sido utilizados, reviven su sentido histórico, su carácter esencialmente comunitario y su dimensión política propia.

Actualmente no existe en el país, ningún grupo organizado que trabaje estas formas de teatro popular, es decir, que investigue las fiestas populares, que reencuentre sus significados originales y que sobre la base de ellos monte espectáculos de teatro festivo, recurriendo a todas las herramientas técnico-artísticas que estimen necesarias para lograr los objetivos antes anotados, o sea, la participación colectiva y la resemantización de nuestros bienes culturales en función de los proyectos políticos de las clases subalternas.

En otros países, sobre todo europeos, estas formas de expresión teatral han tenido un gran despliegue, historia que oscila entre dos corrientes bien definidas, que han influenciado en todos los procesos de creación que pretende objetivos análogos: Por un lado la influencia de las investigaciones y prácticas teatrales del "Odin Teatret", ampliamente compartidas y difundidas por todo el mundo en el llamado "tercer teatro", esta vertiente parte de indagaciones concretas, del rastreo de formas culturales (a simple vista inexistentes) de sectores marginales de raíz urbana y

agraria. En este sentido, las investigaciones del Odin han abierto al cerrado orden occidental, el fascinante mundo del teatro oriental, Eugenio Barba y su grupo "han puesto la base para el descubrimiento casi arqueológico de un sustrato cultural donde las más diversas tradiciones sepultadas de la humanidad pueden tender lazos de entendimiento y parentesco". (Pérez Coterillo, 1982:2).

Por otro lado está el largo proceso y la experiencia acumulada durante décadas de trabajo, por el grupo español "Comediants", grupo que se convierte en una referencia indispensable. Este grupo de catalanes que trabajan desde 1972, convierte al teatro en fiesta y a la fiesta en el acto de transgredir los géneros tradicionales y con ello, además, los hábitos del espectador. "Comediants" propone sobre la base de un paciente y meticuloso trabajo artesanal, dominado por la improvisación, una transgresión sistemática, no para satirizar los géneros festivos sino para hacerlos accesibles, inteligentes, participativos, recurre a la iconografía tradicional no para ridiculizarla sino para rescatarla del carácter patrimonial (oficial) que le han otorgado arbitrariamente.

"A mi modo de ver la sugestión que ejerce "Comediants" sobre públicos dispares, tan tremendamente heterogéneos como son los que se han rendido a su obra, se explica tanto por el trabajo bien hecho como por la autenticidad de unas propuestas que aparecen (o que se intuyen) elaboradas desde unas raíces profundamente autóctonas. He aquí el valor universal de la identidad propia, algo que como sabe bien la moderna antropología, nada tiene que ver con el exotismo y la curiosidad etnográfica". (Benach, 1989:8).

Partiendo de estas experiencias pueden explicarse tres formas de teatro festivo, que generalmente se entrecruzan en los diferentes espectáculos:

1. Comparsería: Conjunto o desfile de comparsas que presentan una línea de continuidad, es decir, los diferentes grupos simbolizan elementos o partes de una totalidad. Se representan casi siempre temas generales, sobre la base de un esquema previo, producto de la investigación y/o de la improvisación, que le da sentido articulador y estructura semiótica.

2. Teatro Itinerante: Se establece un espacio y en él se delimitan puntos claves, ubicados estratégicamente. Estas "etapas" dan al trabajo: continuidad, estructura y además, le dotan de un tiempo proyectivo, procesal, al que se van sumando en momentos diferentes grupos heterogéneos de espectadores. El teatro itinerante ofrece una doble posibilidad: se pueden presentar al mismo tiempo o sucesivamente las diferentes fases del trabajo. A más de todos los elementos ya anotados, es más factible que se utilice también el lenguaje verbal.

3. Teatro Masivo: Montajes de teatro festivo preparados para representarlos **en** grandes espacios abiertos y dirigidos a públicos masivos. Se combinan todos los elementos **de** las formas ya anotadas, tratando **de** que los instrumentos utilizados reemplacen la limitación **de** la distancia hacia el público, con el agrandamiento de los instrumentos utilizados. Se recurre a la construcción de macro elementos festivos.

Para la investigación y realización de estas formas de expresión teatral, se pueden utilizar las mismas guías metodológicas propuestas para la Fiesta Popular.

3.4. EL TEATRO DE GRUPO

Partamos de una definición básica que puede aplicarse tanto a grupos de iniciados como a aquellos que han acumulado grandes experiencias y enseñanzas en su quehacer teatral. El grupo de teatro es un colectivo de acción teatral que integra a personas interesadas en esta actividad artística, sin condición alguna, es decir, sin que tengan más antecedentes que el **interés real por participar en la experiencia** específica que implica la configuración de una poética teatral alternativa a la oficial.

Su principal objetivo es la formación de un equipo constante que recibe un entrenamiento actoral sistemático, lo que posibilita una participación igualitaria y dinámica de todos y cada uno de los integrantes. En esta medida, el teatro deja de ser una vía indirecta de abordar conflictos sociales comunes a todos los participantes, para convertirse en una vía directa. El* grupo de teatro no sólo se plantea una eficacia estética, sino sobre todo, eficacia social, política e ideológica, ser factores de cambio, de transformación.

En efecto, el grupo como ente colectivo se convierte en el centro de confluencia de todas las expresiones individuales; tiene la obligación de recoger todos los aportes creativos personales y por otro lado de regularlos en función del objetivo colectivo. Si bien, no puede rechazar las sugerencias de sus integrantes, tiene que ponderarlas, priorizarlas, seleccionarlas y determinar una matriz creativa que permita la marcha del conjunto.

El grupo o colectivo teatral surge de la necesidad de reformular el edificio teatral existente, necesidad de

experimentación que tiene su punto de partida en la tradición del teatro político y popular latinoamericano. Dicho en otras palabras, necesidad de expresar y desarrollar relaciones escénicas diferentes, que partiendo de la poética del espectáculo y de la identidad del grupo, se permuten e intercambien fluidamente con las necesidades del público.

El desarrollo del teatro de grupos se establece, entonces, a través de un proceso de integración entre diversas tradiciones teatrales del continente y heterogéneas propuestas metodológicas provenientes de experiencias concretas de maestros latinoamericanos. "Evidentemente esta nueva actitud implicará, en el futuro, a nuevos actores e interlocutores que integren lo mejor de la tradición teatral producida teórica y prácticamente en la América Latina al proceso de teatro de grupo, sin por ello hipotecar la identidad del teatrista latinoamericano y su inserción dentro de un proceso no sólo teatral sino histórico, como agente de cambio, en un continente donde se esperan respuestas a problemas no resueltos desde hace quinientos años". (Salazar del Alcázar, 1989:30).

Según Ileana Azor, historiadora del Teatro Latinoamericano hay- algunos hechos claves que permiten la consolidación del "nuevo teatro", especialmente, a partir de la década del sesenta y marcan el desarrollo creativo de los grupos de teatro. Estos rasgos, definitorios se refieren, fundamentalmente: a la constitución de un movimiento nacional del teatro alternativo; a la realización de los festivales latinoamericanos como espacio de confrontación de nuevas propuestas; al compendio de un cuerpo teórico en que aparecen aspectos elaborados en forma monográfica, como el de

la creación colectiva; a la investigación científica de los problemas de la realidad como estructura esencial del proceso creativo; y, al intercambio polémico escena-público.

En esencia, los principales elementos que determinan la concreción del teatro de grupo son los siguientes:

1. Identidad del grupo: Debe poseer una estructura interna, organizativa y relacional, que identifique a los integrantes con una determinada línea expresivo-metodológica. Exige un método de trabajo "personal" no como una necesidad snobista de ser diferentes, sino como necesidad del descubrimiento de su "especificidad". En este descubrimiento se nuclean "intenciones, intuiciones, necesidad, errores, condiciones sociales, raíces culturales de los integrantes, historia común que influye en la construcción de un método al mismo nivel que en la existencia de cada individuo. Es decir, la elaboración de una "identidad humana y creativa". (Castrillo, 1989:40). Esta identidad es un proceso que se construye sobre la base de la confrontación de ideas políticas y estéticas, dialéctica que genera un proyecto creativo que define al colectivo. Solamente desde esta particularidad puede darse el debate con otros grupos, que a su vez poseerán métodos propios, de aquí la importancia de los encuentros teatrales, en los cuales se realimentan experiencias y métodos de creación.

2. Formación del actor: Un grupo de teatro sólo puede convertirse en propuesta alternativa, si fundamenta su actividad en una férrea disciplina para la formación actoral de sus integrantes. La concreción de objetivos escénicos es resultante de esta apropiación de diversas técnicas no sólo de actuación, sino también de danza, mimo, música, acrobacia, etc..

En este sentido, adquieren especial importancia la ética y el compromiso del trabajador del teatro con su oficio, esta voluntad colectiva es la que permite la generación de estructuras teatrales.

3. Creación colectiva: Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali, es el primero en sistematizar el método de creación colectiva y modificar sustancialmente las relaciones entre dramaturgo, director y actores. El TEC concibe los textos teatrales en base a "esquemas de conflicto", estos sirven como estructura original para improvisar y elaborar grupalmente la documentación obtenida sobre un hecho y, además, para ir develando "las fuerzas en pugna" alrededor de las cuales se organiza el conflicto. En un segundo momento se realizan improvisaciones sobre la totalidad de la historia, de esta manera se enriquece el conflicto, pues se amplían sus niveles y se constituyen las analogías que permiten un distanciamiento de "las acciones virtuales". En una tercera etapa, se vuelve al trabajo analítico para distinguir en el texto: las partes, las situaciones y las acciones.

Resumiendo las etapas y los niveles del método de creación colectiva del TEC, en forma sistemática tenemos lo siguiente:

1. Nivel de práctica del grupo y de sus objetivos estético-sociales.

1.1 Selección del texto:

- Tema o historia
- Texto poético
- Texto narrativo
- Texto teatral

Actualmente se están desarrollando nuevas propuestas metodológicas sobre esta base, que determinan originales puestas en escena, como producto de la relación intrínseca método-práctica. Este hecho abre una interesante perspectiva, que sin duda consolidará el teatro popular en toda América Latina.

3.5. MATRIZ TEORICO-METODOLOGICA PARA EL ESTUDIO Y DESARROLLO DEL TEATRO POPULAR.

En el primer capítulo de este trabajo, se habían anotado algunas consideraciones metodológicas, entre ellas, la necesidad de evitar modelos superparadigmáticos mediante la integración de las dos operaciones básicas de la investigación científica: la inducción y deducción. En coherencia con este presupuesto, lo correcto sería encontrar una mediación de los dos criterios expuestos, por lo cual proponemos la siguiente matriz teórico-metodológica, a manera de conclusión general.

3.6 BIBLIOGRAFÍA

AZOR, ILEANA, "Notas para una periodización del Nuevo Teatro Latinoamericano", en Conjunto No. 70, Casa de las Américas, La Habana, 1986.

BENACH, JOAN ANTÓN, "Crónica de una fascinante transgresión", fotocopia (?).

CASTRILLO, CRISTINA, "Otras opiniones", en Conjunto No. 79, Casa de las Américas, La Habana, 1989.

CEA GUTIÉRREZ, ANTONIO, "Del rito al teatro: restos de presentaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca", en Jornadas sobre Teatro Popular en España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987.

GARCÍA PINTADO, ÁNGEL, "Los sueños de unos seductores de la calle", en Pipirijana No. 19-20, Madrid, 1975.

GUERRA, SAMUEL, "Problemas epistemológicos en el estudio del saber popular", en Ciencia Andina I, Abya-Yala-Cedeco, Quito.

PÉREZ COTERILLO, MOISÉS, "Mientras arde la hoguera de la Fiesta", en Pipirijana No. 19-20, Madrid, 1975,

SALAZAR DEL ALCÁZAR, HUGO, "El Teatro de Grupo no puede ser asociado a una sola corriente", en Conjunto No. 79, Casa de las Américas, La Habana, 1989.

SANCHEZ-PARGA, JOSÉ, Actores y Discursos Culturales, Ecuador: 1972-8, Centro Andino de Acción Popular, Quito, 1988.

ÍNDICE

Presentación	5
Introducción	7
CAPITULO I	
Aproximación al debate sobre las culturas populares	11
- El folklorismo	15
- El populismo comunicacional	20
- Populismo político	24
- Alternativas teórico-metodológicas	27
Bibliografía	34
CAPITULO II	
En torno al concepto de Teatro Popular	37
-Teatro folklórico	37
Alternativas en el teatro folklórico	41
- Teatro de masas	42
-Teatro Político	46
Alternativas en el teatro político	49
Alternativas teórico-metodológicas	55
- Premisas básicas	56
Bibliografía	61
CAPITULO III	
Formas de Teatro Popular en el Ecuador	63
- Criterio clasificatorio	63
- Fiesta popular campesina	67
Zonificación estructural	70
Tipología descriptivo-simbólica	74
Auto Sacramental	76
- El teatro popular urbano	78
- Teatro de la calle	80
- Teatro festivo	83
- El teatro de grupo	88
- Matriz teórico-metodológica para el estudio y desarrollo del Teatro Popular	93
Bibliografía	94

**Impreso en los talleres del
Instituto Andino de Artes Populares
del Convenio Andrés Bello
en diciembre de 1992
Quito - Ecuador**