

# Carlos Duplat Teatro Popular

*Artistas, vosotros que hacéis teatro  
en amplios recintos, bajo soles artificiales,  
ante la silenciosa multitud, buscad de pronto  
ese teatro que se representa en la calle,  
el teatro cotidiano, múltiple, oscuro,  
pero tan vivo, terrestre, nutrido de la vida social  
y que se interpreta en la calle.*

*(Bertold Brecht. Del Teatro Cotidiano)*

## INTRODUCCION

En este trabajo queremos plantear una serie de consideraciones sobre la concepción de lo que debiera ser la representación teatral, su función y el papel que juega el actor en ella. Queremos también esbozar un método de acercamiento a la realidad que permita elaborar correctamente las herramientas de las cuales debe servirse el actor, en especial el lenguaje. Estas consideraciones las hacemos, no con el fin de entablar una polémica sino como un aporte a la labor que desarrollan los trabajadores de la cultura. Estas anotaciones no son fruto de la especulación sino del deseo de sistematizar experiencias realizadas con los medios populares y universitarios, en los cuales hemos desarrollado trabajos.

### *Función social de la representación teatral*

Nosotros creemos que para que la representación teatral pueda tener una verdadera función social, debería estar animada por una fuerte voluntad de desarrollar o despertar en los espectadores el deseo de transformar económica y culturalmente la sociedad. Nosotros no creemos que la cultura pueda ser algo que flote por encima de los hombres, ajena a sus luchas. Esa cultura pertenece a los hombres, ellos la hicieron con su trabajo, como hicieron las ciudades y talaron los bosques. La cultura, es decir, la ciencia y el arte, salió del esfuerzo del hombre para transformar y hacer más vivible el mundo. Al sistematizar esa lucha busca enriquecer la experiencia comparándola con la de los otros hombres; así nace la cultura.

Actualmente a las grandes masas se les impide participar en forma activa y consciente en el proceso de transformación del mundo; no se les deja ser agentes de ese progreso; esas grandes masas de trabajadores son utilizadas por otros hombres, una minoría, para sacar de ellas esa capacidad transformadora con el fin de emplearla en su beneficio, en su propio enriquecimiento. Es por eso que ese "placer de transformar el mundo" (B. Brecht, Teatro y Política) que la escena debe despertar y desarrollar en el espectador, debe traducirse en la voluntad alegre y decidida de transformar las relaciones de producción, de cambiar el papel que otros le han destinado en el proceso de transformación del mundo, es decir, asumir su posición de ser histórico.

El hombre-actor sale al escenario a contar, con su instrumento (él mismo, con sus palabras, con sus gestos, con todas sus posibilidades), la posición que él ocupa dentro del proceso de transformación del mundo. El se para en el estrado, y allí confronta sus experiencias con las de otros hombres que también están ligados a ese mundo por medio de su trabajo transformador. El se comunica a sí mismo y comunica su relación con su medio.

Pero, a quiénes debe dirigirse eminentemente la representación teatral? Y quiénes son los llamados a realizarla? Son las clases trabajadoras las que, armadas con esas herramientas que son sus brazos, transforman directamente el mundo. Son las clases trabajadoras las que producen el progreso. Son ellas las que transforman la materia con su trabajo, las que del barro sacan las ciudades y convierten los desiertos en campos de sembrados.

"...aceituneros altivos,  
decidme en el alma quién,  
quién levantó los olivos?  
...No los levantó la nada  
ni el dinero ni el señor,  
sino la tierra callada  
el trabajo y el sudor..."

(Miguel Hernández. Andaluces de Jaen)

Son ellas, las clases trabajadoras, las llamadas a transformar este mundo en un lugar más habitable, a destruir las relaciones de explota-

ción, a hacer del hombre un amigo para el hombre. Es por ello que nosotros afirmamos que, para que la representación teatral pueda cumplir realmente sus funciones, debe tratar temas que se dirijan a esos grupos, que les interesen directamente, que despierten en los trabajadores, de una manera experta, el placer de asumir el papel que le corresponde dentro del proceso de transformación de nuestra sociedad. Esta representación debe hacerse en su medio, allí donde ellos son los fuertes, en los lugares que controlan y que les pertenecen. Quisiéramos ir más lejos y afirmar que *la representación teatral debe nacer de las clases trabajadoras y volver a ellas*. Ellas son las llamadas a elaborar ese producto llamado representación teatral, producto que en otra época les perteneció pero del cual las despojaron sus explotadores. Son ellas las llamadas a devolverle su verdadera función.

Sin embargo se podrían establecer otras categorías de representación teatral, que nosotros llamaríamos progresistas, realizadas por grupos que pertenecen a la pequeña burguesía, que han renunciado a su clase o toman una posición crítica respecto a ella, y cuyo trabajo se dirige a los cuadros que se interesan en participar en la transformación de la sociedad, como los intelectuales, los universitarios, etc. Las representaciones realizadas por esos grupos progresistas, cuando no llegan a acciones radicales dentro de un proceso de acercamiento a las clases populares, son fácilmente recuperadas por el sistema imperante y son convertidas en productos de consumo de una sociedad para la cual tanto el hombre como las cosas son comerciables. Su trabajo debiera estar orientado primordialmente a entrar en contradicción con su público para llevarlo a tomar una actitud autocrítica y revolucionaria. Otro trabajo que es de su incumbencia es el de delimitar correctamente los campos de acción, negando las instituciones que controla la burguesía. Creer en la eficacia revolucionaria de estos grupos cuando se dirigen a medios diferentes al propio, es una ilusión pequeñoburguesa. Una representación teatral realizada por uno de esos grupos a un público popular, debemos valorarla justamente. Mirándela como un proceso de acercamiento a las masas, de proletarización progresiva del actor, esta acción adquiere su validez revolucionaria. Por qué afirmamos esto? Si damos por contado que los realizadores pertenecen generalmente a capas pequeñoburguesas, no pueden impedir que en sus representaciones se deslicen manifestaciones características de la clase a la cual pertenecen (sicologismo, sujetivismo, esteticismo, extremismo,

exhibicionismo, individualismo, etc.). Es decir, la ideología imperante, la ideología pequeñoburguesa va a incidir, aunque no sea en una forma muy directa, en el discurso y en el tipo de acción a llevar. No podemos olvidar tampoco el papel importante que juega el público como moldeador, como factor determinante de la representación teatral. El es el elemento objetivo de la contradicción escena-sala y como tal, su deseo de compromiso o de evasión, su deseo de explicaciones científicas o de emociones fuertes, va a determinar el producto teatral que se le muestre.

Vemos como una de las líneas comunes en este teatro progresista, es la de eludir el compromiso de afrontar de una manera experta la problemática nacional y más aún la local, para concentrar sus esfuerzos en problemáticas "universales". Entonces se lanzan a hacer análisis críticos de las luchas que las clases populares desarrollan en otros países para poder dar una visión idealizada y abstracta de las clases trabajadoras. Otros grupos deciden de pronto afrontar esa problemática y caen entonces en demostraciones muy elaboradas de la "sicología" de una criada, de un campesino, de un marginado o de un obrero, y lo que en realidad nos muestran en la escena, son sus proyecciones pequeñoburguesas en representaciones basadas en visiones subjetivas cargadas de valores que sólo tienen sentido para la clase media o la burguesía. No es una falta de respeto para con el pueblo-spectador entregarle una imagen subjetiva de su forma de pensar? Otros grupos llegan a defender vigorosamente la incapacidad del intelectual pequeño-burgués de comprender una revolución anticolonialista y de comprometerse con el cambio y se identifican plenamente con la tragedia de ese intelectual que debe romper su idilio con la cultura colonizadora. Esos grupos agitan banderas como las de "mostrar la contradicción entre los actos y la ideología" para poder esconder sus malabarismos con el sicologismo y las elucubraciones. Otros grupos, por falta de objetividad, caen en el recurso del mito o de la alegoría al querer tratar problemas que para nuestro pueblo son concretos.

Podemos constatar cómo estos grupos, animados a veces por una ira pequeñoburguesa terminan siendo recuperados por el sistema imperante por medio de compromisos económicos, o de premios o simplemente por medio del aplauso. Otros, prisioneros del circuito de las emociones fuertes (y para la burguesía la revolución es una emoción

fuerte) terminan haciendo exhibicionismo o mostrando el hombre degradado a la posición de animal.

Una de las salidas que tienen esos grupos contra el arma poderosa de la recuperación que el sistema esgrime contra ellos (y que es más peligrosa que el de la represión) es la realización de un teatro documentado en la realidad, extraído directamente de la vida cotidiana de las clases explotadas, por medio del contacto real con ellas. Sólo el compromiso real con esas clases que tienen entablada una lucha, que es a muerte, con el sistema imperante y que no cejarán en ella "hasta la victoria o la muerte", nos permitirá defendernos de la recuperación. Otra de las salidas es la de renunciar a los lugares donde la burguesía consume su teatro, y hacer la representación teatral en los sitios donde las clases explotadas libran la batalla contra sus explotadores: los barrios populares, los sindicatos, las veredas, las plazas, en una palabra, en la vía pública.

Ahora queremos volver a tomar la afirmación que adelantamos al principio de este artículo: *para que la representación teatral pueda tener su verdadera función social debe compartir los intereses de las amplias masas y debe tener como público primordial a las clases populares que son las directamente interesadas. Para que la representación teatral sea verdaderamente eficaz debe nacer de las amplias masas para volver nuevamente a ellas.*

Vamos a contar una experiencia, que consideramos importante para sacar algunas conclusiones al respecto. Durante más de dos años asistimos al proceso de redescubrimiento de una forma de expresión teatral, realizado por un amplio sector de la clase popular: todo un barrio integrado por más de seiscientas familias, casi en su totalidad campesinas exiliadas de sus tierras por la violencia, se pusieron a redescubrir el teatro como expresión propia de su clase. Se trataba del barrio Los Mártires, situado en Ibagué, Tolima, durante los años 62 a 64. El punto de arranque había sido una solicitud hecha por algunos integrantes del barrio a la Universidad del Tolima con el fin de que ésta les proporcionara cultura. Pero como nuestra cultura no puede desplazarse a la vía pública, la gente del barrio se vio obligada a ponerse a construir con sus propios medios un galpón que pudiera recibirla. Todo el barrio se movilizó. La construcción hecha en bahareque y paja comenzó a crecer y ellos se vieron obligados a darle una utilización inmediata. La necesidad había sido creada. Primero fueron simples

reuniones del barrio, luego fiestas, más tarde armaron programas hechos con poemas que reflejaban sus problemas mezclados con canciones populares. Más adelante esas presentaciones se enriquecieron con algunos "números" (piezas cortas de teatro, al estilo circo, farsescas) y con danzas. Los poemas fueron teatralizados. Al cabo de un año de estar desarrollando esas presentaciones llegaron a la realización de piezas de teatro de larga duración (más de dos horas) de corte épico, por medio de las cuales contaban sus luchas por la tierra en el campo, los problemas de la adaptación del campesino a la ciudad, a la proletarización, y su lucha por la vida y por el pan. También se contaban sueños e ilusiones, pero narrados como sueños e ilusiones de una clase y no de un individuo. El trabajo había sido colectivo como la construcción del edificio. En él participaron todos los actores en una forma directa y los habitantes del barrio, es decir, el público, también participaron activamente en confrontaciones periódicas y en las discusiones que se adelantaban durante el proceso de elaboración de la pieza. De esa manera fueron redescubriendo conscientemente formas de expresión y mecanismos de comunicación, que les pertenecían desde siempre, como la poesía, la copla, el canto, la danza, el circo, la farsa y la épica. La riqueza de la imaginación popular y la fuerza expresiva que transmitían a la actuación, emanadas de la veracidad de los hechos vividos y compartidos, sumadas a la relación que se creaba entre la escena y la sala, debida al hecho de haber compartido no sólo el trabajo de realizar la obra sino también las luchas que narraba la pieza, daban a los temas tratados una poesía y un vigor que difícilmente se pueden encontrar en una representación teatral. Los actores se dirigían a personas conocidas, lo que narraban les pertenecía tanto a ellos como a los que estaban en la sala. Había una verdad teatral que los actores afirmaban y que el público corroboraba.

El trabajo colectivo alrededor de una realización material (el barrio, luego el teatro) se había traducido en la búsqueda de una expresión, de una forma de contar una problemática común aunque la gente proveniera de diferentes provincias. Las discusiones alrededor del trabajo llevaron la comunidad a reflexionar sobre su situación, a mirar críticamente su medio y a reforzar la organización incipiente del barrio. En los vecinos se despertó el deseo de desarrollarse en una forma revolucionaria y llegaron a constituir una cooperativa que más tarde originó una granja comunal.

*Un método.* Para que el teatro cumpla su verdadera función debe estar *implantado* en el medio al cual trata de dirigirse. (Hemos visto grupos de teatro universitario que no logran de entablar un diálogo con su público y grupos populares que no logran hacerse comprender por las grandes masas, debido a no estar realmente implantados en su medio).

La relación de las clases populares con la realidad es sensorial. Para ella las cosas suceden como las ven y como las oyen, es decir, que no tienen ninguna capacidad de asumir una actitud crítica respecto a su medio ni a la posición que se le ha destinado dentro de las relaciones de producción. Es un público que no percibe lo que lo rodea y menos aún lo comprende. Para ellos el teatro es realidad. Una actriz, cuya vida privada no conocen, que represente una prostituta, para ellos será una prostituta real. Para las amplias masas el títere vive realmente, es un ser real, es una persona, mientras no se les muestre el manejo del muñeco. Es por lo tanto más eficaz una representación hecha por un actor que vive completamente en su medio. En ese momento la representación teatral cumple íntegra y realmente su función: "...el hijo de don fulano de tal no es realmente el rico explotador ni el obispo barrigón, él está *representando ese personaje*". Despues de la representación él seguirá siendo el hijo de don fulano de tal que les dio una imagen crítica de la realidad. Y si esta realidad es la suya propia el resultado será doblemente positivo y dinamizador. Detrás de esa representación el público comenzará a percibir críticamente su posición dentro de las relaciones de producción. Un trabajo posterior más a fondo les permitirá interesarse en comprender los mecanismos que rigen nuestra sociedad, mecanismos que ellos pueden desmontar y entrar a transformar.

*El Actor.* El hombre actor debe considerar para su trabajo que se sirve de un *lenguaje determinado y determinante*, para comunicar algo a *alguien*.

Qué eficacia se puede esperar de una obra hablada en chino representada ante un público de portugueses? El lenguaje (comprendiendo por lenguaje no el idioma sino esa serie de signos visuales y auditivos por medio de los cuales se comunica una estructura determinada) de un barrio es muy diferente al de otro barrio de la misma ciudad, el de una fábrica es diferente al de una universidad, el de un club social es diferente al de una vereda. Al tratar de dirigirse a un

público específico debemos estudiar el lenguaje visual y auditivo de ese público; las imágenes que lo motivan. Esas son las herramientas que debemos adquirir y que tenemos que aprender a controlar científicamente para comunicar correctamente la visión de la realidad que queremos entregar. Para llegar a adquirir ese lenguaje debemos recorrer el camino del análisis crítico y objetivo del medio concreto en el cual se desenvuelve ese público. Un barrio, de invasión, por ejemplo, dará elementos muy diferentes a los de un sindicato. "Sólo el que realiza encuestas tiene derecho a hablar". Pero ese análisis no lo podemos realizar desde nuestras salas de ensayos, sólo podremos lograrlo por medio de una vinculación real con ese medio al cual queremos dirigirnos. Es conveniente señalar que uno de los mayores defectos en el cual caemos al querer dar una imagen del pueblo es el de adjudicarle un lenguaje subjetivo, el de traducir sus acciones a imágenes que no les corresponden y a sonidos que para ellos tienen significados diferentes. Nunca el laboratorio o los periódicos (ya que algunos consideran que investigar es recortar periódicos) nos podrán facilitar ese lenguaje que es precioso para nuestro trabajo. El laboratorio nos permitirá, tal vez, afinar nuestras herramientas de trabajo, nuestra propia expresión, los medios para transmitirnos, pero nunca para transmitir la sociedad que nos rodea. El laboratorio nos confirma en nuestro individualismo y desarrolla nuestro narcisismo. Para ilustrar mejor estas afirmaciones relativas al lenguaje quiero citar un ejemplo. En una improvisación desarrollada por un grupo de teatro popular, uno de los actores dijo: "los oligarcas criollos son títeres del imperialismo yanqui". Tratamos entonces de traducir esa frase a imágenes teatrales pero el resultado fue negativo; los actores, de extracción popular todos ellos, no comprendían por qué "Mister Rockefull" manipulaba a los representantes de la burguesía criolla, se les hacía extraño que él les moviera los brazos, los hiciera caminar y hablar. Una investigación más a fondo nos mostró que para ese sector popular el títere es un muñeco, pero que tiene vida propia y no es manejado por otra persona. Es por eso que nosotros afirmamos la necesidad de una investigación consciente y metódica sobre el lenguaje del público al cual queremos dirigirnos.

Encontrado ese lenguaje trataremos de comunicar, por medio de él, *algo* a ese público. Pero qué será ese algo que podremos comunicar? Las experiencias propias, las experiencias vividas, los hechos que cono-

cemos son los que estarán en primer plano. Para el público debe existir sobre la escena una verdad teatral con el fin de que se establezca la comunicación. Ese algo que se desea comunicar no debe, por lo tanto, salir sólo de la imaginación del actor, debe salir ante todo de su relación crítica con su medio. Queremos insistir en la eficacia del discurso y de la comunicación cuando el medio al cual se dirige el actor es el suyo propio. Hemos visto grupos representando una visión muy subjetiva de la violencia en Colombia, a través de violaciones, destrozos, obsesiones por medio de las cuales se proyectaba solamente su problemática individual y sus angustias pequeñoburguesas, sin que esos grupos se hubieran detenido un minuto a considerar que ese público al cual se dirigían había padecido realmente la violencia y que para ellos esos hechos tenían un significado diferente. Cuál fue el resultado real de esa representación? El público vio en la escena otra violencia, otro fenómeno, que por ser diferente al vivido por ellos no les permitía reconocer su posición en el hecho. Hemos visto, en cambio, representaciones sobre el mismo tema realizadas por grupos que vivieron los hechos, que participaron en ellos y allí la comunicación fue total.

Al entablar un diálogo con alguien, somos conscientes de que el interlocutor es una persona concreta, con una ideología propia, un lenguaje propio, una vida y una visión del mundo específicas. Sólo teniendo en cuenta esas cosas podremos entablar el diálogo. Lo contrario sería entablar una conversación de sordos o en el mejor de los casos decir cosas que serán interpretadas por el interlocutor de una manera diferente a la buscada. Cuando el actor entrega su discurso, es a *alguien*, es a un público específico, concreto, es a personas sobre las cuales opera una ideología determinada y determinante y que poseen un lenguaje propio, a quienes se dirige. El público "en general" no existe. Ese no es un público, es tan sólo un conglomerado creado por la sociedad de consumo para que devore lo que se le entregue sin discriminación y para que exija lo que el sistema desea que exija. Son curiosos reunidos, es decir, mirones. Al público hay que conocerlo, sólo así podremos entregarle en la obra teatral, los elementos necesarios por medio de los cuales pueda reconocerse en esa realidad que representa la escena. Esa realidad debe ser la suya propia, pero mostrada en otra forma, la forma teatral. Sólo así podrá el público adquirir una visión crítica de su medio, de la sociedad en la cual vive y de su situación dentro de esa sociedad. Pero no nos podremos quedar allí,

hay que ir más allá de los elementos de reconocimiento, hay que demostrar en la escena los mecanismos que condicionan esa realidad. Ya hemos afirmado que el conocimiento lo realiza nuestro pueblo a través de lo sensorial. Al reconocerse en la representación teatral el público comienza a ver la posición que ocupa dentro de las relaciones de producción. El comienza a objetivar la explotación que padece, es decir, comienza a percibir la naturaleza del sistema que lo esclaviza. La conciencia de los mecanismos que condicionan el medio en el cual se desenvuelve lo obliga a entrar en contradicción con ellos. El individuo se enfrenta a la sociedad en la cual toma parte formando con ella una unidad dialéctica. El comprende la realidad en la cual vive, capta sus fallas y toma conciencia del papel que puede desempeñar dentro del proceso total.

Hagamos una pequeña síntesis de las etapas que atraviesa el actor en su proceso de captar la realidad, elaborarla y entregarla al público.

a) *El se ubica en su medio.* El actor debe conocer exactamente la realidad que vive, su situación dentro de esa realidad, cuál es su posición dentro de las relaciones de producción para poder adoptar una actitud crítica frente a esa realidad. Esta etapa es muy importante, pues generalmente nos encontramos desubicados. Creemos que somos revolucionarios y en realidad somos sirvientes de la burguesía. Creemos que comprendemos los mecanismos de la sociedad en la cual vivimos y somos manipulados y sobre determinados por ella. Creemos que hablamos de cosas que conocemos y en realidad ignoramos los detalles más evidentes. Creemos que nuestro trabajo no depende de nadie y en realidad está íntimamente ligado con el tendero de la esquina y con la General Electric. En los sectores populares la desubicación es mucho mayor. Un problema se concibe con las dimensiones de una casa, a veces de una calle, máximo de un barrio. La explotación la constatan en sus manifestaciones concretas y particulares, desligada de un contexto general, ajena a la lucha de clases. El habitante de un barrio marginado e incluso el obrero, no ubica su situación dentro de la vida económica y política de una ciudad o de un país.

b) Después de obtener una visión crítica de la realidad, de la situación a la cual se le ha destinado, de la sobredeterminación que lo rige y que padece de una manera inconsciente, el actor percibe su posición en las relaciones de producción, el papel que puede jugar en

ellas y su relación con los medios de producción. El entra entonces a tomar una posición: *él se autodetermina*.

c) En esta toma de posición él se individualiza como actor y como hombre. Como actor, estableciendo una relación crítica con los otros actores, elabora su expresión y desarrolla sus propias herramientas (voz, gestos, etc.) y como hombre, como revolucionario, entra a incidir y a transformar con su trabajo el medio que lo rodea. De esa relación, de ese nudo dialéctico actor-público, nacen las contradicciones que pueden dinamizar tanto al público como al actor. "El actor debe mostrar algo y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente él se muestra al mismo tiempo que muestra la cosa... sin que llegue a desaparecer la diferencia entre él y la cosa que se muestra" (Brecht, Teatro y Política).

#### CONCLUSION

Los trabajadores de la cultura se diferencian de ese engendro producido por la sociedad capitalista, llamado artista, que tiene como única motivación "la llama creadora del genio". Detrás de esa concepción se escuda el deseo de la burguesía de separar el arte del proceso de transformación del mundo, para controlarlo mejor por medio de la ideología que ellos se han encargado de conformar. No es él "genio creador" lo que va a orientarnos dentro de la elaboración del arte sino el trabajo metódico y científico. El producto que vamos a elaborar (como se podría elaborar un carro o una camisa) debe estar controlado conscientemente por nosotros. Sus principales ingredientes son la realidad en la cual vivimos, las contradicciones que la mueven y el lenguaje que emana de esa estructura en la cual desarrollamos el trabajo. Las herramientas para elaborarla son el acercamiento científico a la realidad, es decir, el método marxista y nosotros mismos, con nuestros gestos y nuestra voz. El producto así elaborado podremos entregarlo al mercado de consumo o al pueblo trabajador. A nosotros toca escoger.

*...vuestro teatro,  
devolvedlo de este modo a lo cotidiano. Decid;  
nuestras máscaras  
no tienen nada de excepcional si las consideramos  
máscaras; . . .  
Comprendámonos; inclusive si vosotros mejoráis  
lo que hace el hombre de la calle, siempre haréis  
menos que él si vuestro teatro permanece menos  
cargado de sentido,  
y por razones más débiles  
interviene menos en la vida del público  
y  
si lo hacéis menos útil*

*(Bertold Brecht. Del Teatro Cotidiano 1930)*