



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CAMPO DEL CONOCIMIENTO
CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA
EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

METODOLOGÍAS ACTORALES EN AMÉRICA LATINA. LOS CASOS MÉXICO,
CUBA Y CHILE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

DULCE ALEJANDRINA GALVÁN CAMACHO

TUTOR PRINCIPAL

DR. SILVANO HÉCTOR ROSALES AYALA
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, JUNIO, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Dedicatoria	4
Agradecimientos	5
Justificación	6
Introducción	10
 Capítulo 1. América Latina contexto general. Segunda mitad del siglo XX.	
Tres países significativos	32
 Capítulo 2. Metodologías actorales en contextos diversos. Ejemplos de creación colectiva	
	62
 Capítulo 3. La creación colectiva. Metodologías actorales en América Latina... en proceso de construcción	
	120
Conclusiones	145
Bibliografía	154

DEDICATORIA.

A MI MADRE, POR SU APOYO, SU AMOR, SU ESFUERZO Y SU ETERNA

COMPañÍA.

AGRADECIMIENTOS.

A MI MADRE Y A MI HERMANA POR SER MI APOYO INCONDICIONAL, POR
ESTAR SIEMPRE JUNTO A MÍ
A MI PAPÁ BETO POR SER MI EJEMPLO Y MI VALOR
A MI PADRE
A JAVIER POR SER Y POR ESTAR
A ALEX, POR ESCUCHAR

A MIS HERMANOS DE VIDA; GEORGETTE, CARLOS, ANGEL, LYS, AXEL,
FABIAN, GUSTAVO, AMARANTA Y MARTIN.

A MI FAMILIA CUBANA. MARY, JUSTO, LILI, ERNESTO, JUSTICO, ROSELI Y
TOBIAS

A MI VENEZOLANO FAVORITO NACHO ALARCÓN

A LAS QUE ME ESCUCHARON SIEMPRE; OLIVIA, ANA, FLOR.

A MIS MAESTROS:
MTRO. ÓSCAR MARTINEZ AGISS, DR. SILVANO ROSALES AYALA,
DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI, DR. RICARDO GARCIA ARTEAGA Y
DR. CARLOS OLIVA MENDOZA.

A LOS QUE CREYERON EN MI SIN CONOCERME,
POR SU APOYO INCONDICIONAL

EN ESPAÑA
DRA. ANA CASAS, DRA. MAR PALMA, DR. JOSE BARRIENTOS Y
DR. MAURICIO TOSSI

EN CUBA, JOEL SAEZ, DR. EBERTO GARCÍA Y DR. RODRIGO GACIO

AL Y POR EL AMOR DE TODOS AQUELLOS QUE HAN COMPARTIDO
CONMIGO ESTE VIAJE.

AL TEATRO... POR SER MI RAZON DE HACER PARA SER.

JUSTIFICACIÓN

A lo largo de mi formación profesional, me encontré con una barrera no sólo intelectual, sino emocional y corporal para comprender el manejo de los conceptos actorales, para una mejor interpretación. Una de las razones fundamentales para decidir hacer teatro el resto de mi vida y particularmente, actuar, fue el imaginar la posibilidad de, por un segundo representar a personajes de otras épocas, otras mentes, otros mundos y otras realidades.

En este camino, me fui dando cuenta de que tanto mis compañeros como yo, a pesar de las instrucciones académicas que llevamos durante tantos años, ya fuera dentro de la academia o sobre las tablas, existía un vacío que no lograba entender qué era, y mucho menos cómo podía ser subsanado. Comprendí en mi experiencia mientras me especializaba en los textos clásicos, que era una cosa más allá de hacer tal o cual ejercicio o aprender tal o cual texto, incluso algo alejado de mis conocimientos sobre el autor o la obra. Era algo que dependía de

mí como creadora, de que no estaba explotando mi capacidad de creación y estaba aceptando un papel pasivo en la creación de la escena.

De esta manera me di cuenta que me resultaba fundamental comprender que mi trabajo para ser realmente pleno debía estar enfocado a un público y no sólo a un público, sino que debía estar impregnado de un discurso personal, de aquello que yo, como individuo y fuera de todos los conocimientos académicos de la técnica y la metodología, de la visión del director o de la obra en sí, debía estar lleno de lo que yo necesitaba decir.

En esta búsqueda de mi propia voz, de lo que podría llegar a hacer con mis capacidades físicas, realmente en mi proceso creativo descubrí que todo esto surgía de una necesidad de expresar mi manera de ver el mundo, mi relación con los textos, los movimientos, los directores con los que trabajaba, mis propios compañeros e incluso conmigo misma dependía de mi contexto. El entender mi contexto más allá de mi realidad inmediata, me llevo a concluir que necesitaba hablar desde mi realidad vivida y aprehendida.

Surgió entonces la búsqueda de mi propia voz como mujer, mexicana, de cierta clase social, con cierta educación, mi manera de posicionarme en mi realidad histórica, social, cultural, ya que de todo eso iba a surgir mi discurso, primero como persona, después como mujer, después como actriz y finalmente como intérprete de un personaje que había sido comprendido para una parte del proceso desde muchas aristas diferentes, el cual enriquecía mi trabajo.

Este proceso aún sin concluir, me obliga a plantear una metodología que considero necesaria para los actores latinoamericanos, ya que estamos atravesados por realidades similares y debemos comprender el entender del otro y su historia como un reflejo, como un ejemplo y como una búsqueda en común. Lo anterior dado a que toda la educación dirigida al teatro siempre va en pos de la academia europea, que con todos sus méritos y grandezas, responde a realidades diferentes a la nuestra.

Propongo así esta tesis como una búsqueda y un interés fundamental de lo que somos como región, como actores latinoamericanos, como cuerpos atravesados

por circunstancias particulares que no se pueden compartir con el viejo mundo y que al final determinan nuestra manera de hacer teatro. El hecho de ignorar esto desde mi punto de vista, provoca un declive del arte teatral, ya que no responde a su hecho fundamental de ser creado para un público, para transmitir un mensaje, para el otro, para nuestras sociedades.

El teatro es un hecho vivo y por eso me surge esta necesidad. La realidad del día a día está siendo plagada de actores no conscientes de su propia vida, de su propia realidad y de su contexto. El teatro necesita volver a ser para las masas, necesita volver a ser una vía de comunicación, no se necesitan crear nuevos públicos, se necesita regresar a ellos y lo único que puedo plantear para esto, es que los actores regresen a ellos mismos, a su realidad.

INTRODUCCIÓN.

El teatro es un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, concebido para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios. El término *drama* viene de la palabra griega que significa hacer, y por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción.

En términos generales se entiende por *drama* una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas y como entretenimiento.

Concentrando el análisis de la presente investigación en la región Latinoamericana existen, aunque pocos, estudios y nociones que plantean cómo pudieron haber sido las manifestaciones escénicas de los pueblos precolombinos, en la región de América, pues la mayor parte de éstas consistían en rituales religiosos.

Existe un único texto dramático maya descubierto en el año 1850, el Rabinal-Achi, que narra el combate de dos guerreros legendarios que se enfrentan a muerte en una batalla ceremonial. Su representación depende de distintos elementos espectaculares como el vestuario, la música, la danza y la expresión corporal.

A partir de la época colonial, el teatro se basa sobre todo en los modelos procedentes de España. No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano ha adquirido relevancia internacional, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado.

El dramaturgo Augusto Boal, en Brasil, desarrolló técnicas de teatro callejero y para obreros, y es autor del texto *Teatro del oprimido*. Grupos como *Rajatabla* y *La Candelaria* se han preocupado además por realizar un teatro que sirva como medio de discusión de la realidad social, sin dejar al margen el aspecto espectacular y estético del drama.

A finales del siglo XIX Y hasta mediados del XX las influencias más fuertes del teatro en la región latinoamericana comenzaron a cruzar el Atlántico, tanto la dramaturgia como la teoría teatral. Alfred Jarry, fue uno de los primeros cuyas obras llegaron a la región; este gran dramaturgo francés en 1896 con los *Ubús*, se convertiría en la herencia que tanto Rosalinda Perales como Arturo Flores defienden como principio de la creación colectiva en la región (Perales, 10) (Flores, Teatro campesino, 42).

Jarry plantea un superrealismo que lleva a la deformidad del personaje y a la sátira agresiva de la realidad y transforma la relación del público con la puesta en escena. Esta última cualidad retomada en las sátiras y farsas que tuvieron gran auge en este periodo.

Otras de las fuertes influencias que tuvo el teatro latinoamericano del siglo XX fueron Erwin Piscator y Bertolt Brecht. El primero introdujo conceptos nuevos al teatro, entre ellos el teatro épico, tratando de evitar el patetismo en el teatro, además de simplificar su entendimiento, con lo que crea el teatro político, didáctico

e histórico. Es una visión que persigue la educación del espectador para concientizarlo e inducirlo a la lucha revolucionaria.

Además, Piscator innovó los elementos estéticos del hecho escénico de manera tal que hacía converger todas las artes, incluyendo el cine. En la experiencia misma de Brecht relatada en *Escritos sobre teatro* dice que Piscator convertía la escena en una sala de máquinas y el patio de butacas en una asamblea. Para Piscator, el teatro era un parlamento, y el público era una corporación legislativa.

También dentro del mismo texto, Brecht dice; que el escenario tenía el empeño de permitir a su parlamento, es decir, al público, tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas (Brecht, *Escritos sobre teatro*, 204).

Erwin Piscator director, escenógrafo, dramaturgo y teórico del teatro alemán es una de las mentes teatrales más progresistas del Siglo XX, siendo entre sus ideas revolucionarias la concepción de un teatro que atacará los problemas de la época, que busca satisfacer en palabras del mismo autor las necesidades del público de vivir su propia experiencia (Piscator, 165).

Piscator plantea en sus postulados de *El teatro político* una de las grandes influencias que tocaron el continente americano, la colectividad teatral. Para el teórico “la colectividad está en la esencia misma del teatro y tiene líneas fundamentales que deben considerarse” (Piscator, 114).

“La primera de estas líneas está basada en el compañerismo animado por la idea revolucionaria, la segunda, todo se decide en colectividad, la tercera, la división del trabajo será equitativa y por último se confiará en la iniciativa de cada socio para velar por el progreso del mismo colectivo” (Piscator, 202).

Estos planteamientos fueron de las grandes influencias que hicieron eco tal en América Latina que dio pie al movimiento de creación colectiva que comenzó a tener mayor auge con Enrique Buenaventura y el teatro experimental de Cali, como bien lo señala Rosalina Perales (Perales, 13).

Respecto a la figura del actor, Piscator en su obra *El Teatro político* menciona que aquel que interprete un papel debe sentirse como un representante de

determinada capa social, así “el actor debe invertir tiempo de cada ensayo en comprender a fondo desde el aspecto social la esencia del papel” (Piscator, 98).

Piscator aclara que la misión de los actores no sólo es entretener sino enseñar y no puede pretender excluir al espectador por medio de *la cuarta pared* (Piscator, 98); este es uno de los fundamentos que tiempo después, Brecht explotó en su teatro didáctico. Sin embargo, existe una distinción pertinente entre la idea del actor y el distanciamiento que plantea Brecht y el que plantea Piscator.

Mientras Brecht romantiza, según Piscator, “la idea del distanciamiento al basarse en los teatros orientales, él separa la inteligencia y la emoción para unirlos en un nivel más alto” (Piscator 72). Para este fin el actor necesita desde el planteamiento de Piscator un control de sus emociones para no ser envuelto por ellas; a lo cual llamó “la nueva objetividad”.

Respecto a lo anterior Piscator afirma que “Esta nueva objetividad libera al teatro de las antiguas formas caducas y provee al teatro de una nueva perspectiva, un nuevo espacio y al actor como creador de una nueva libertad” (Piscator, 149).

Por otro lado, Brecht una de las figuras más polémicas del Siglo XX, colaboró de cerca con Piscator y adoptó muchas de sus propuestas respecto a la ideología teatral. Esta conjunción de ideas dadas a conocer por Brecht ejerció una fuerte influencia en el movimiento teatral latinoamericano y su desarrollo.

Algunas de las contribuciones más importantes del trabajo de Brecht, según la investigadora latinoamericana Rosalina Perales son ocho comenzando con el *Verfremdungseffekt* o el distanciamiento, también conocido como extrañamiento, el cual consiste en apelar al intelecto en vez de los sentimientos del espectador, para evitar la empatía emocional y poder llegar al raciocinio crítico de lo visto.

La segunda aportación que Perales menciona es que toda acción arranca de una toma de conciencia dice Brecht, lo que sintetiza su posición de que el teatro es didáctico.

Como tercera contribución se considera que el teatro debe ser social y útil, pero sin caer en lo vulgar. Éste concepto se opone a la poética de Aristóteles, que presenta el teatro con una función “esteticista”.

La cuarta va dirigida hacia el resultado del espectáculo. Se pasa de un teatro pasivo a uno activo. El público debe ser parte del espectáculo y al final de la obra debe haber despertado a la conciencia de la acción.

La quinta recae en los elementos que fortalecen el hecho escénico, por ejemplo, se utiliza la música para aclarar o confirmar el contenido.

La sexta refiere a la modificación en el planteamiento del discurso, se pierde la estructura aristotélica de ritmo ascendente, adoptándose la episódica.

En el séptimo lugar se refiere a eliminar las convenciones, detalles como el escenario desnudo y el cambio de papeles y escenografía ante el público, el uso de la luz blanca, la interpelación al público, los personajes representando ideas colectivas y muchos otros recursos que acentúan el anti-dramatismo.

Finalmente Perales cierra este conjunto de contribuciones con el Teatro dialéctico ya que sin perder los elementos épicos, al final de su carrera, Brecht desarrolla esta formulación que consiste en poner énfasis en lo contradictorio e histórico de las relaciones sociales (Perales, 25).

Para Brecht, el teatro le presenta el mundo al espectador para que se apodere de él; dentro de sus experimentos Brecht incluye artistas que trabajaron con escuelas, coros de obreros y otros grupos de aficionados al teatro. Los experimentos perseguían una simplificación del aparato teatral, en su interpretación y temática, de manera que acercaron el hecho escénico al público.

Los grupos que se formaban subordinaban todos los principios que tuvieran, actores entrenados o actores aficionados, a la finalidad social que se habían propuesto como objetivo para cada obra.

Además de Jarry, Piscator y Brecht, el teatro documental de Peter Weiss surge como otro elemento de gran influencia.

“Este teatro representa situaciones políticas y sociales de la época con base en los materiales históricos de un suceso pasado y similar, seleccionados en torno a un tema en particular. En este sentido, el teatro documental de Weiss, está un paso más allá del propuesto por Brecht” (Perales, 18).

Como se ha presentado a lo largo de los siglos, el teatro ha sido un medio y un recurso para relatar las hazañas de los pueblos, incluso desde antes del término occidental llegado desde Grecia, las representaciones de la vida de un pueblo se han expresado de las formas más diversas a lo largo del mundo. Partiendo de su etimología griega, el teatro es un lugar para representar; pero para representar ¿qué o a quiénes?

Es en este punto en el cual entra a escena el actor. La definición de esta palabra se refiere a aquél que hace la acción. En el teatro particularmente, se refiere a la acción dramática; la cual se define como aquellos movimientos que pretenden expresar algo en particular del personaje que se está representando, movimientos que se originan en los niveles internos y externos del trabajo actoral.

Desde la definición anterior, hasta cierto punto burda de actor y de su quehacer, se pretende demostrar como este cuerpo en particular y con características únicas, se convierten en una posibilidad de ver al actor como testigo exacerbado

de una cultura que permanece a lo largo del tiempo, la cual es modificada y enriquecida por aquellos que la vuelven a representar.

Actualmente existen variantes en las metodologías que consolidan el trabajo actoral, diversas escuelas que van desde la rusa clásica, precursora de una sistematización de la labor del actor a partir de la vivencia, hasta la escuela formal inglesa, que apela a la más rigurosa técnica y el arte de la repetición para llegar a conmover al espectador.

La problemática de acercamiento al hecho escénico desde el aprendizaje presenta en el teatro una complejidad determinada por los elementos que lo conforman desde su origen. Este arte plantea ficciones dinámicas que están determinadas en el tiempo y en el espacio, desde capas diversas.

Bertolt Brecht menciona, para subrayar lo anterior, respecto al trabajo del actor, lo siguiente;

“Lo que tenéis que aprender es el arte de la observación. Tú, como actor debes primeramente dominar el arte de la

observación. Ya que lo importante es, no como te ves tú, sino lo que has visto y muestras a la gente. A la gente le importa saber lo que sabes tú. A ti te observarán para saber si has observado bien” (Brecht, 1947 ,64).

Este actor que Brecht plantea, necesita ser consciente del entorno en el que vive, ya que es no sólo un actor social contextualizado, sino además que goza del espacio público para desarrollar su arte y esto lo obliga a relacionarse con el entorno y con el otro.

En América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, el contexto histórico-político- social, requirió de una clase de teatro peculiar. Desde este punto de vista, el actor latinoamericano debe tener peculiaridades en su técnica, dadas las circunstancias en las que generó su arte.

La búsqueda de relación entre los entornos de gobiernos autoritarios y los métodos de creación actoral, pueden dar alguna idea de la dirección a la cual se dirigieron estos hilos conductores, entre el hecho escénico y los espectadores.

Pero sobre todo apelarán a una sensibilidad y un proceder particular de los actores latinoamericanos.

El actor ha sido a lo largo de la historia del teatro un ser anónimo que pocas veces ha logrado ser nombrado o reconocido en su individualidad. Su trabajo radica en la inmediatez, en lo efímero que conlleva el decir un texto que no es de su autoría pero que requiere de todo su virtuosismo y trabajo para que se vuelva suyo y pueda transmitirlo.

De la misma manera el actor lleva a escena, es decir ante todos aquellos que lo vean, por convicción, los sentimientos que se han trabajado analizado y expresado en conjunto, las ideas de muchos y las palabras de todos. Es así que el trabajo del actor se vuelve el hilo conductor entre un discurso que se construye en colectivo, determinado por un contexto y apelando desde la sensibilidad y el entendimiento un hecho humano.

Dicho lo anterior se puede decir que aquí se encuentra la importancia de analizar la metodología que permite al actor ser, en el caso latinoamericano, distinguible de

los demás a partir de su técnica, ya que su metodología actoral, está determinada por sus circunstancias histórico-políticas sociales.

Así mismo se tomará como eje de esta investigación el trabajo del actor por ser aquel ente que poco a poco dará sentido y concreción a toda la maquinaria del hecho escénico.

El análisis de las metodologías actorales deberá ser enmarcado por estas muestras concretas del trabajo del actor. Este se ha de concebir como receptor de todas las experiencias y deberá poner en evidencia los objetivos colectivos, los cuales presentará como resultado concreto en su trabajo en escena.

La complejidad del trabajo del actor, puede ser claramente definida como lo hace

Raquel Carrió cuando dice:

“Se trata de asimilar un legado de la cultura teatral universal – pasado y presente- no como abstracciones que definen una perspectiva, sino como experiencias que gravitan en una ordenación más compleja. Si el entrenamiento “activa” la posibilidad de la

búsqueda, los dispositivos del actor para un enfrentamiento, la “observación del modelo social y cultural” precisa el área de asimilación y crea la posibilidad de un lenguaje como invención, en esencia no re-productivo. En segundo (o tercer) nivel (de conocimiento) las “aplicaciones” no son arbitrarias, sino condicionadas por un universo de imágenes y vivencias – conscientes o no --- que pertenecen al imaginario colectivo, histórico y personal del actor, pero que pueden engendrar una serie infinita de transformaciones” (Carrió, 52).

Así pues el teatro se convierte en un hecho social poderoso que va a contener las necesidades humanas atravesadas por el hecho social, cultural e histórico del cual darán cuenta los procesos y metodologías de cada uno de los seres que compongan el grupo o asistan a la formación académica.

El teatro supone un continuo trabajo de contrarios a partir de algunos principios fundamentales, según expone Antunes Filho:

- 1.-El teatro como acto de reflexión, de auto conocimiento;
- 2.-El principio del juego, el sentido lúdico;
- 3.-El placer del conocimiento, del juego, de la transformación;
- 4.-El actor no como “interprete”, ejecutor, sino como creador.

Pero a su vez, esto se articula con dos conceptos básicos. El primero, referido a las relaciones información /formación: “...el actor sabio no es [sólo] el actor informado, sino el creador...”

(Filhio, 267).

De hecho, no significa que rechace la información cultural, técnica, filosófica, histórica, sino que necesariamente esta tiene que estar sujeta a un proceso continuo de comprobaciones a nivel personal, individual: experiencia sensible (no irracional) del actor pero en un proceso de aproximaciones (y asimilaciones) sucesivas (Filhio, 343). De ahí la importancia que se vislumbra respecto al trabajo del actor dentro de la sociedad.

Es bajo este panorama en el cual se trabajará el desarrollo de esta investigación haciendo así valer la aseveración de Antunes Filho en referencia al trabajo del actor:

“Lo esencial es la búsqueda personal, individual del actor, ([...] asimilación de la técnica no sólo como “vehículo expresivo” sino como estímulo creador), pero precisamente porque en él [...] se concreta, se particulariza lo humano, es decir, la identidad social, cultural, histórica del hombre” (Filho, 350).

Así pues ya aclarado el marco en el cual determinamos al actor al que hacemos referencia comenzará el análisis de las artes escénicas particularmente el teatro y en el contexto de cada país a estudiar; lo anterior se presenta en tres casos específicos México, Cuba y Chile, en concreto el teatro de creación colectiva. El argumento de la pertinencia del trabajo aquí presentado, pone en consideración las derivas que el tema pueda provocar.

Como se ha planteado, el teatro es cultura. En palabras de Wright “el hombre creó el teatro a su propia imagen”, siendo así el reflejo de su vida social, personal, las dificultades y facilidades que se le presentan en el camino. Dado lo anterior, el hombre, decidió crear el teatro bajo sus dos máscaras; la de la tragedia que llora y la comedia que ríe (Wright, 17).

Versando sobre lo mismo Camilo Kong menciona al hacer referencia a Kuhn,

“(que el teatro) pone de manifiesto la vida social en forma artística, criticando, haciendo reflexionar, entreteniendo... abriendo los ojos al público, configurándose como un fenómeno ocio-cultural, que se vincula en un espacio y tiempo determinados” (Kong, 8).

En el caso de Latinoamérica, el desarrollo teatral, parece estar directamente vinculado a los procesos de recuperación de los tejidos sociales. El desarrollo en Latinoamérica de esta práctica ha tenido diferentes niveles de avance dependiendo de cada contexto de sociedad o país que se revise.

Sin lugar a dudas hay evidencia sobre la indiscutible relación entre teatro y sociedad, trazando la búsqueda del lenguaje teatral por la reconstrucción del discurso social, en diferentes facetas de su historia. El teatro ha demostrado su compromiso con el pasado histórico de los pueblos.

El teatro, como reflejo de lo social, ofrece una articulación de la memoria, la construcción de identidad y el proyecto de futuro de cada uno de los pueblos;

“Arte no quiere decir: acentuar alternativas sino enfrentarse sin otro medio que su forma al curso del mundo que eternamente pone la pistola sobre el pecho de la gente” (Adorno, 114).

El teatro en Latinoamérica es formado al margen de las experiencias pedagógicas tradicionales, entendiendo estas como los modelos europeos (Carrió, 15). Sin embargo, a pesar de eso en la segunda mitad del siglo XX se ha visto una tendencia para formalizar estos procesos educativos, principalmente en el desarrollo de los actores, más aún incluso, que en la formación formal de directores teatrales.

Pese a lo anterior la gran parte de los ejemplos que se tienen con respecto al teatro latinoamericano o la herencia de ciertas metodologías o procedimientos e incluso fines ideológicos del mismo, están enmarcados por los trabajos de grupos o colectivos que han tenido impacto a escala mundial.

La idea del grupo o la entidad teatral como escuela, como “centro formativo”, supone, en principio, una relación activa – no sólo enunciada, sino en continua ejecución—de la teoría y la práctica, es decir: la investigación (histórica, sociológica, lingüística) y la experiencia formativa insertas en los procesos creativos y la producción del hecho teatral” (Carrió, 16).

Todo lo anterior se plantea como necesario dado que:

“La filosofía del teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la constitución de sentido), que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente...” (Dubatti 2014, 25).

En este sentido la presente investigación propone el análisis de estos acontecimientos reflejados; particularmente en el trabajo del actor, en los casos específicos de los países a analizar México, Cuba y Chile. Utilizando para lo anterior tres ejemplos de grupos teatrales de cada uno de los países, que han destacado por sus metodologías y su permanencia en la escena latinoamericana, pero haciendo énfasis en la creación colectiva como modelo actoral.

Dadas las circunstancias de la región, la presente tesis analiza los casos por cada país que se aborda, dando cuenta de los procesos creativos y de producción de los mismos. Para acercarse a una visión de creación latinoamericana que se plantea como una alternativa, tanto pedagógica como de creación y formación para los actores latinoamericanos.

Buscando con esto un camino hacia la formalización de las técnicas latinoamericanas de creación, particularmente de la creación colectiva, como modelos de formación actoral. Lo anterior de manera tal, que se pueda dar un vistazo general a la realidad de la región, y como ejemplos de lo que sucedía a lo

largo del continente en materia de creación teatral que se diseminaba por la región latinoamericana.

Capítulo 1

América Latina contexto general. Segunda mitad del siglo XX.

Tres países significativos

Preguntar por la formación del futuro actor es comenzar a responder la pregunta por el porvenir del teatro como arte.

La paradoja del comediante
Denis Diderot (1713-1784)

“No somos europeos... no somos indios... Somos un pequeño género humano”, dice Simón Bolívar. “Poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias aunque, en cierto modo, viejo en los usos de la sociedad civil”. Esta mezcla y trasgresión que nos formó como individuos a lo que se refiere Simón Bolívar, nos da un inicio de la intrincada y difícil labor de nombrar lo Latinoamericano (Tunermann, 3).

El discurso latinoamericano al que en este trabajo, servirá como delimitador de una visión de la región, versa sobre la identidad; aquella que busca en palabras de Ainsa como;

“reivindicar nuestro pasado, fomentar valores propios, buscar la autenticidad, combatir las ideas foráneas, ser fieles a nosotros mismos para denunciar, más recientemente, la desculturación provocada por la alienación, cuando no el imperialismo cultural”. (Ainsa, 8)

El mismo menciona la importancia de las nociones de idiosincrasia, de autoctonía, de peculiaridad, así como de identidad, la cual se ha desarrollado en todas las escalas de la región, la idea de una América unida ha suscitado adhesiones como las de Patria, al punto de que se la llama también *Patria Grande*

“Estas adhesiones han necesitado de una conceptualización teórica mayor que la mera pertenencia a una comunidad o un país, cuyo sentimiento de identidad nacional brota

espontáneamente gracias a la autodeterminación implícita e instintiva, afectiva e intuitiva que toda pertenencia a un territorio presupone. Sin embargo, pese al origen teórico de este concepto, nadie discute hoy en día las profundas raíces históricas del espacio del anhelo que una América Latina unida proyecta en las aspiraciones de sus habitantes". (Ainsa, 11)

En este sentido y bajo los parámetros citados, se comenzara el análisis de las épocas que a lo largo del documento atraviesan cada uno de los países que se mencionan. Esto para aclarar el marco teórico que se plantea a en el trabajo y así mismo la manera en la cual abordan los grupos teatrales sus procesos creativos se va a ver determinando entre todos los factores mencionados por la identificación con esta idea de la totalidad de la región.

México

Para comenzar el análisis de la escena teatral mexicana, es necesario tener el contexto general que dio paso las propuestas que se van a tratar en este texto.

A finales de los años 60, un optimismo prevalecía en el país, sobre todo entre los sectores de la clase media y el gobierno. Parecía que México había superado la violencia de la época revolucionaria y entraba en un período de estabilidad. El presidente Gustavo Díaz Ordaz durante su gestión (1964 – 1970) tuvo que enfrentarse a problemas sociales y políticos que habían venido gestando desde administraciones anteriores.

En 1968, México se distinguía entre los otros países latinoamericanos por su buena economía y avances tecnológicos. En el mismo año se inauguró la primera línea de metro en la Ciudad de México y el país iba a ser anfitrión de los juegos olímpicos.

Sin embargo, por debajo de la prosperidad yacía un conflicto entre el gobierno y los ciudadanos en la debatida materia de la educación.

De julio a octubre de 1968 se sucedieron distintos actos de rebeldía en las escuelas de educación superior de la ciudad de México, que culminaron el 2 de octubre con graves hechos de sangre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, Ciudad de México.

Al iniciarse el régimen posterior, el del presidente Luis Echeverría Álvarez, el país no superaba aún la fractura política que produjo la acción oficial para detener el movimiento estudiantil de 1968; y en el ámbito mundial se iniciaba el fenómeno de inflación-recesión, cuyos efectos pusieron de manifiesto, aún más que antes, el carácter internacional de la economía.

Frente a esas circunstancias, el gobierno federal puso en obra una política de apertura, empeñado en restaurar la vida democrática; extremó el dialogo con los jóvenes, los obreros y los campesinos.

Respecto al teatro, la turbulencia política de 1968 y los primeros años de la década de 1970 dieron origen al Nuevo Teatro Popular, emparentado con el Nuevo Teatro latinoamericano. En los años 60, el colectivo pionero Los

Mascarones inspiró a jóvenes a formar grupos teatrales y hacer teatro callejero tipo agitprop (de agitación y propaganda) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una transformación política y social.

Muchas universidades comenzaron a ofrecer carreras en arte dramático, entre ellas la Universidad Metropolitana Autónoma (UAM), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Veracruzana (UV). La Universidad Autónoma de Guerrero y la de Oaxaca se distinguieron en los años 80 por sus programas de teatro popular comunitario e indígena, bajo la dirección de Francisco Arzola y Cayuqui Estage Noel (Frischmann, 49).

A partir de la segunda mitad del siglo XX México comenzó a incentivar la profesionalización del arte teatral, particularmente de la actuación y surgieron diversos centros de enseñanza, entre los que destacan, la Escuela de Arte Teatral como parte del INBA, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la Carrera en Teatro de la Universidad Veracruzana.

Los modelos teatrales importantes que se habían importado eran Bertolt Brecht (Alemania), Enrique Buenaventura (Colombia) y Augusto Boal (Brasil). Las interpretaciones de los grupos mexicanos tuvieron características propias del país; en palabras de Luis Mario Moncada;

[Se trataba de] una técnica que en Brecht se basa en tradiciones culturales muy asentadas, y que en nuestro país se adaptó, por decirlo de alguna manera, a la tradición revisteril y carpera (Moncada, 9).

Cuba

Respecto a la sociedad cubana y el contexto que refiere a la presente investigación cabe resaltar que en la segunda mitad del siglo XX, estuvo caracterizada por una clase política deficiente. Situación que provocó la disidencia de diversos grupos que se desencadenaría el 26 de julio de 1953, con el asalto simultáneo a los cuarteles Moncada, en Santiago de Cuba, y Céspedes, en Bayamo, concebidas como detonante de una vasta insurrección popular.

El gobierno cubano enfrentaba, aunado a lo anterior, un descenso de los precios del azúcar. Para contrarrestar los efectos del mismo, el gobierno inició una movilización de recursos financieros. No obstante el fomento de nuevos medios productivos la economía cubana, unida al azúcar, no alcanzaba un crecimiento satisfactorio.

En ese mismo año se funda el Movimiento Revolucionario 26 de Julio, constituido por Fidel Castro. Un año más tarde se crea el Directorio Revolucionario, que agrupa a los elementos más combativos del estudiantado universitario.

En el mes de julio, el asesinato de Frank País provocaría una huelga espontánea que paralizó gran parte de la nación. Poco después, en septiembre, el alzamiento del puesto naval de la ciudad de Cienfuegos pondría en evidencia las profundas grietas en las fuerzas armadas del batistato. A finales de año, el ejército fracasa en su ofensiva contra la Sierra Maestra, en donde ya se han consolidado dos columnas guerrilleras.

A principios de 1958, el movimiento revolucionario decide presionar más evidentemente a Batista mediante una huelga general con características de insurrección. La huelga convocada el 9 de abril se malogra con graves pérdidas para las fuerzas revolucionarias. Batista cree llegado el momento de liquidar la insurrección, y en el verano lanza una ofensiva de 10,000 hombres sobre la Sierra Maestra.

Sin embargo y pese a todo, las tropas rebeldes derrotan a los batallones de Batista que logran penetrar en la Sierra y los obliga a retirarse. Los partidos de la oposición, que hasta entonces han maniobrado para capitalizar la rebeldía popular, se apresuran en reconocer el indiscutible liderazgo de Fidel Castro.

El 20 de noviembre el Comandante en Jefe de las tropas rebeldes, Fidel Castro dirige personalmente la batalla de Guisa, que marca el comienzo de la definitiva ofensiva revolucionaria. El 1º de enero de 1959, Batista abandona el país. Fidel Castro conmina a la guarnición de Santiago de Cuba a que se rinda y al pueblo a

una huelga general que, apoyada masivamente por todo el país, aseguraría la victoria de la Revolución.

La designación del Comandante Fidel Castro como Primer Ministro en el mes de febrero, imprimiría un ritmo acelerado a las medidas de beneficio popular. Un hito trascendental en este proceso sería la Ley de Reforma Agraria, aprobada el 17 de mayo, la cual eliminaba el latifundio al nacionalizar todas las propiedades de más de 420 hectáreas de extensión, y entregaba la propiedad de la tierra a decenas de miles de campesinos, arrendatarios y precaristas.

La permanente hostilidad norteamericana se materializa en sucesivas medidas encaminadas a desestabilizar la economía cubana y aislar el país del resto de la comunidad internacional. A ello la Revolución responde con una dinámica política exterior que amplía las relaciones y establece convenios con otros países en una prueba de su firme decisión de romper la tradicional dependencia comercial.

En medio de notables dificultades económicas, se logró eliminar el desempleo y garantizar a la población la satisfacción de sus necesidades fundamentales. Una

vasta campaña de alfabetización en 1961. Pese al éxodo de profesionales y técnicos alentado desde Estados Unidos, particularmente sensible en el área de la salud, la creación de un servicio médico rural permitía llevar la asistencia médica a los más apartados rincones del país.

El sistema educacional alcanza también por primera vez una completa cobertura nacional y un extenso programa de becas pone la educación media y superior al alcance de toda la población. La calidad de vida se vio enriquecida gracias a una amplia labor de difusión cultural, que se materializó en ediciones regulares de obras literarias, la creación y sustento de múltiples conjuntos artísticos, la promoción del movimiento de aficionados, y una amplia producción y exhibición cinematográfica. En el mismo sentido influye la generalización de la práctica de deportes, la cual sustentaría una creciente y destacada participación de deportistas cubanos en competencias deportivas internacionales.

El período entre 1980-1985 se caracterizó por avances y logros significativos en el desarrollo económico y social, a pesar del incremento sistemático de la

agresividad imperialista y de fenómenos climatológicos adversos. Sin embargo, a partir de 1985, comienzan a hacerse evidentes ciertas deficiencias y tendencias negativas, relacionadas fundamentalmente con la aplicación del sistema de dirección y planificación.

A pesar de estas complicaciones hasta el día de hoy las medidas cubanas respecto al desarrollo de su sociedad han tenido éxito en diversos sectores, incluyendo la salud, la educación y la cultura. Bajo este panorama el teatro se desarrolló de maneras diversas: primero en busca de rescatar la cubanía como mezcla de las raíces africanas y la búsqueda de los aborígenes habitantes de la isla prácticamente exterminados durante la conquista española; segundo como medio de solución de problemas y apoyo a la revolución y sus fines; y por último un teatro alejando de estos referentes que se centra en la relación con el resto de los creadores y la búsqueda de proyectar su arte fuera de la isla.

En el periodo que siguió al triunfo de la revolución, el teatro cubano tuvo su mayor esplendor, particularmente en el desarrollo de su dramaturgia. Lo anterior expresado por Virgilio Piñera, al resumir que este arte

“Había mudado de las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por esas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra”. (Pérez, 85).

Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados.

El trabajo del dramaturgo se dignificó de manera tal que se paga por obra estrenada y se facilitaba una red de comunicación entre los autores y los grupos teatrales. Se creó de la misma manera un público asiduo al hecho escénico y el teatro entró a la vida cotidiana de la isla.

Lo anterior, como bien lo menciona Carrió, fue una respuesta visible de una serie de procesos que se habían desarrollado desde tiempo antes:

“Sin la labor fundacional de los años 40 y 50: la obra de autores como Piñera, Felipe, Ferrer o Paco Alfonso y el esfuerzo de colectivos desde La Cueva (1936) a Teatro Estudio (1958), pequeños reductos en que se entrenaba una voluntad de ser, la eclosión de los 60 no hubiera sido lo que fue: la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación para el hallazgo de un teatro propio, concebido con técnicas modernas pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país” (Carrió, 63).

Magdalena Pérez Asensio menciona que en el primer lustro de esta nueva etapa, desde el punto de vista estilístico, pueden distinguirse dos grandes corrientes en la literatura dramática. Por una parte, los autores que trabajan dentro de los cánones realistas como; Estorino, Reguera Saumell, Brene, Quintero. Por otro, los que demuestran una preferencia por las formas experimentales, como Triana, Arrufat, Felipe y Dorr.

En lo referente al teatro cubano post revolucionario y la búsqueda de identidad artística de los hacedores de teatro Héctor Quintero Mambrú decía, en su declaración final del primer seminario de dramaturgia organizado en la isla;

“El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. El teatro es ahora una forma dialéctica y viva de comunicación que trata de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad. Mientras, otro sector defendía el rescate de “una imagen integral del hombre que no se agote en el plano de lo

psicológico o lo intelectual, sino que incorpore esferas tales como los mitos, los instintos y el inconsciente” (Pérez Asencio, 56).

Todo este esplendor se vio afectado por los cambios que el gobierno cubano fue sufriendo a lo largo del régimen de Fidel Castro, el periodo más duro y quizá de mayor persecución hacia los artistas en general y hacia el teatro en particular fueron los años setenta. Ya hacia finales de la década de los sesentas, menciona Norge Espinosa; al referirse al contexto cubano que enmarcó el revés que sufrió el teatro en la isla, refiere como un año crucial el 68, como año crítico para el mundo:

“Fue aquel un año de intensidad también insólita, en el que pesaba la sombra de Ernesto Guevara, asesinado en Bolivia en 1967, mezclado a los conflictos de mayo en París, y la intervención rusa en Checoslovaquia, que el gobierno cubano respaldó. La soviétización emprende un camino más certero

entre nosotros, y los fantasmas del realismo socialista y el pensamiento dictado desde Moscú dejarán huella reductora en nuestro ámbito, más allá incluso de lo artístico” (Norge, 19).

Estos años llevaron consigo una especie de enconchamiento drástico que sumió a la isla en un letargo, en palabras de Carrió de mediocridad y autocomplacencia. Se disolvieron algunos colectivos, mientras que se crearon otros más afines a la política del gobierno, como Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano y Teatro Político “Bertolt Brecht”. Este último, fue tomado como un referente de lo que planteaba la nueva política teatral en la isla, trabajando sobre todo en coproducciones con la Unión Soviética.

Chile

Respecto al desarrollo de la realidad chilena, entre 1950 y 1970, estaba siendo fuertemente afectada, dado que su economía presentaba niveles de crecimiento bajos. Este panorama dio pie a una estrategia de sustitución de importaciones que

fue acompañada por una súper valoración aguda del dinero doméstico que impidió el desarrollo eficaz de las exportaciones no tradicionales.

En septiembre de 1970, Salvador Allende, el candidato de la Unidad Popular (UP), fue elegido presidente de Chile. Durante los siguientes tres años lideró una experiencia política y económica única. Era una coalición de partidos de izquierda y centroizquierda dominados por el Partido Socialista de Chile y el Partido Comunista de Chile, de los cuales, ambos buscaban poner en práctica reformas profundamente institucionales, políticas y económicas. El programa de la UP proponía una "vía chilena al socialismo" de manera democrática.

La profundidad de la crisis económica afectó seriamente a la clase media, y las relaciones entre el gobierno de la UP y la oposición se volvieron cada vez más hacia la confrontación. El 11 de septiembre de 1973, el gobierno de la UP llegó a un repentino final con el golpe militar y el asesinato del presidente Allende.

Cuando los militares tomaron el poder, el país estaba dividido políticamente, y la economía era un desastre. Las perspectivas económicas de la clase media se

habían oscurecido, el sector exterior se enfrentaba a una grave crisis, la producción y la inversión estaban cayendo, y las finanzas del gobierno estaban completamente fuera de control.

El general del ejército Augusto Pinochet asumió el poder. La represión y la persecución militar contra los partidarios del régimen anterior, de los partidos de la izquierda y el movimiento popular comenzaron de inmediato. Los primeros enfrentamientos entre fuerzas armadas y partidarios del gobierno de la Unidad Popular se producen en diversos puntos del país, en especial en los grandes centros urbanos.

El proceso de exclusión de los sectores populares y medios es todavía más creciente, agudizado por la imposición de los modelos económicos y sociales de dichos regímenes. A la vez éstos buscan desarmar y desmovilizar la actividad política y sindical de los movimientos sociales.

Para delimitar el tema que se trata en el presente texto, es necesario apuntar que históricamente, Chile contaba con la educación teatral institucionalizada desde la

década de los 40, por lo cual no es de sorprender que durante el gobierno de la Unidad Popular, progresara un importante movimiento teatral en Chile (Villegas, 136). Su proyecto cultural inicial apuntaba a la modernización de la actividad teatral, según los cánones estéticos imperantes en el mundo occidental, sobre todo en Europa, aspirando a un mayor dominio de las nuevas técnicas expresivas.

En términos generales, dentro de los programas y apoyos a la cultura del país se tenía una aguda conciencia de la cualidad especial que poseía esta disciplina para interpretar, valorar y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad, y la formación moral y estética de la ciudadanía (Wong, 12). Entre 1960 y 1972, asociado al contexto político que vivía el país, la actividad teatral se desarrolló en un clima general de optimismo y vitalidad creativa.

En este mismo período surgió la creación colectiva como método de producción teatral. Ésta se caracterizaba por recoger las propuestas creativas de cada miembro de un colectivo teatral, conformando una sola obra (Buenaventura, 56).

Esto trajo consigo una renovación en el formato de las obras, en sus lenguajes

escénicos y en sus temáticas, dando cabida a una sensibilidad y cuestionamiento global de valores, esquemas e instituciones vigentes.

Posterior al golpe de estado y dentro de todo este clima caótico, la vida cultural también se vio severamente afectada. En el caso que nos ocupa en particular, el teatro, fue perseguido y censurado fuertemente desde el inicio del régimen. Este momento resulta crucial para el teatro chileno, ante esta realidad se planteó un nuevo orden sostenido en el terror.

Sin embargo, como lo plantea el historiador Grinor Rojo, durante el proceso de la dictadura: “No vi en Chile un teatro orgánicamente fascista, es lo primero de lo cual debo dejar aquí constancia” (Rojo, 10). El teatro chileno buscaba resurgir o seguir co existiendo con ese nuevo contexto que lo enmarcaba.

El teatro en general como lo menciona Álvarez es un

“Movimiento artístico, político y social, activo, se desenvuelve bajo ciertas características disciplinarias que consideran las condicionantes materiales en que se da su creación y

circulación social, el cuerpo teórico y práctico existente en la sociedad y en los intelectuales y profesionales y profesionales vinculados al medio teatral, y la organicidad adquirida por la disciplina, que lo lleva a insertarse en espacios sociales que condicionan su actividad” (Núñez, 14).

En este sentido, Núñez Valdez retoma el planteamiento de María de la Luz Hurtado cuando enuncia los temas más recurrentes dentro de este teatro y cuáles serán las funciones sociales que busca cumplir como movimiento social en el período del régimen militar.

- a) El cataclismo histórico, o cómo fue que se llegó a esta situación;
- b) Como viven en ese momento los más reprimidos y violentados: los pobres, los presos políticos, los torturados y cuáles son las posibles vivencias de los detenidos desaparecidos, de los asediados y vigilados en su trabajo o en su vecindario;
- c) El exilio y el des-exilio, o retorno del exilio; y

d) La desmovilización, la ruptura de la vida política y la pérdida de los derechos cívicos (Hurtado en Núñez, 17).

Con respecto a las funciones sociales, se señala que el teatro logra:

- a) Ser la “voz de los sin voz”, hacer una memoria del presente, traer a escena el cuerpo excluido del marginado y silenciado de la vida pública, esto, en el contexto de una sistemática atomización del cuerpo social realizada por la dictadura, junto al silenciamiento de las voces disidentes y la negación y tergiversación de la figura del sujeto social popular;
- b) Denunciar los atropellos sufridos y relatar el recorrido de vidas ejemplares en su consistencia, a pesar de la adversidad a través del testimonio;
- c) Rescatar los idearios políticos democráticos: preservarlos frente a las campañas de desprestigio y fomento de comportamientos e idearios totalitarios;
- d) Orientar y discutir vías de acción frente a dilemas morales, políticos, de supervivencia que levantaban la nueva realidad;

e) Fomentar la solidaridad social, venciendo los temores y el enclaustramiento; y

f) Recomponer el tejido social y recrear sentido de pertenencia a un movimiento más amplio (Hurtado, 210).

Por medio de estos ejes, la consolidación de un teatro chileno de resistencia contestatario en la dictadura militar, considera diferentes aristas que llevan a su desarrollo como tal. Si bien éste comienza por el año 1976 a apuntar, de manera más clara, a temáticas sociales, pese al rigor del gobierno autoritario, se atreve por fin a desafiar públicamente al régimen utilizando diferentes mecanismos para esto.

Recurre, por un lado a la carnavalización:

“El discurso carnavalesco –a través de su sistema de rebajamientos, profanaciones, obscenidades, su caída a lo escatológico, a la creación de dobles destronadores/desacralizadores, de su lógica del mundo al

revés– logrará crear una atmósfera de libertad impensada bajo la dictadura” (Lepeley, 58).

Por otro lado, el teatro chileno contestatario recurre al teatro épico de Bertolt Brecht, instando a la reflexión crítica del espectador, comprometiéndolo en la acción y llevándolo a reaccionar frente a las representaciones en escena, las cuales se van extrapolando hacia la articulación de un discurso contestatario que denuncie las irregularidades del sistema y de la realidad sociopolítica del país en la dictadura. Por supuesto también, redescubre su propia expresividad ante la presión de la (auto) censura por medio de un lenguaje que se apropia de lo simbólico, lo absurdo y lo grotesco (Hurtado, Ochsenius y Vidal, 1982).

.Sin embargo, estos no son los únicos mecanismos que llevaron a una realización relevante de un teatro contestatario y de resistencia en el país.

Dentro de toda la persecución y censura que el teatro vivía en la época de la dictadura, los teatristas tuvieron necesidad de apropiarse del espacio público, de hacerlo suyo de nuevo (los parques, las calles y espacios públicos en general).

Las reformas dentro de la situación caótica que se vivía, tomaba impulso de las ideas y conocimientos de quienes regresaban del exilio, todos los anteriores fueron factores determinantes para consolidar el teatro chileno en esta etapa.

Núñez Álvarez menciona;

“En definitiva, un arte totalmente comprometido fue trascendental para enfrentar la represión y censura impuestas por el régimen. Dichas formas de vincular el teatro al activismo político, como forma de resistencia” (Núñez, 31).

En un contexto de normalidad institucional dentro de un país, son dos las vías en que se puede dar a entender la “trascendencia cultural de actos y actividades individuales y de grupos pequeños” (Vidal, 56) en palabras de Hernán Vidal.

Fue fundamental, como ya se ha mencionado, la salida del anonimato de los actos individuales (y colectivos también) mediante apariciones en los espacios públicos, apropiándose de éstos a través de explosiones sorpresivas o de conductos retraídos y silenciosos de diseminación de conocimiento, ejercicio que se concretó

en actos de alta teatralidad simbólica, de corta duración, pero intensos en cuanto a su contenido crítico y el arrojo con el que debían de ser presentados ante la represión reinante en el país.

Es en esta misma búsqueda donde se presenta el fenómeno del teatro desde el exilio sin duda, el primer instrumento represivo. En efecto, factores psicológicos y culturales prevalecían por sobre la argumentación del gobierno militar.

“Dentro de esta lógica social, era aceptable para los sectores más conservadores el uso de muchos instrumentos represivos, pero el exilio atentaba a la nacionalidad misma. Los exiliados eran chilenos y su expulsión era un ataque a su misma nacionalidad. La anulación de la nacionalidad chilena como medida represiva vinculada al exilio, y para evitar las actividades en contra de la dictadura militar en el exterior por parte de exiliados, no fue utilizada masivamente, ya que fue considerada atentatoria al sentido de nacionalidad y la

dictadura no estuvo en condiciones de aplicarla como era su declarada intención (Hurtado, Ochsenius y Vidal, 59).

En el caso particular del teatro chileno en España, la Compañía Chilena de Teatro y la Compañía Iberoamericana de Teatro son las más representativas. Al comienzo algunos grupos urgidos por la necesidad de llegar a públicos de habla extranjera, recurrieron a la mímica, a la diapositiva, al relator.

De esta manera, el teatro “nacional y popular” crea montajes de contingencia histórica para la sociedad chilena, buscando la “re congregación y posible movilización ciudadana” (Vidal, 73), con la necesidad imperiosa de crear o recobrar conciencia de una transformación social hacia la democracia en los espectadores, con el fin de recomponer el tejido social atomizado, privatizado, segmentado y excluido por el Régimen Militar y sus políticas represoras.

Es posible hacer una lectura de este teatro político, crítico, contestatario, y en definitiva, de resistencia, a través de la propuesta del teatrista brasileño Augusto

Boal, quien se consagra como influencia directa en la producción teatral chilena del período de dictadura militar.

Una de las consecuencias fue la “autocensura” que se expandió rápidamente entre los grupos teatrales menos “osados” (Álvarez, 71). La autocensura sumada al desmontaje de la orgánica que existía en el interior de las universidades, a causa de la intervención militar de las mismas, generó una crisis y un repliegue en la producción teatral que había mantenido una notable continuidad desde los años 40. La posibilidad de respuesta, articulada en el rechazo y el compromiso redoblado con lo social quedó en manos de las compañías independientes, es decir, aquellas que no se encontraban en directa vinculación con subsidios estatales (Álvarez, 94).

“Surgió entonces un teatro de aficionados, que se encargó de recoger directamente la necesidad de expresión y reflexión sobre una realidad que presionaba por negar la identidad a las personas. Este teatro se realiza en lugares no públicos, en

comunidades cerradas que compartían una misma condición vital. Teatro que por tanto viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional “bien hecho” siendo, en definitiva, un laboratorio experimental. Este teatro-expresión encuentra su espacio de desarrollo en los campos de detenidos o al interior de ciertos espacios generados por jóvenes dentro de algunas sedes universitarias, sin duda este teatro aficionado, producto de una profunda necesidad de expresión, constituye un testimonio del momento histórico que se estaba viviendo en Chile” (Hurtado, Ochsenius y Vidal, 94).

Capítulo 2

Como se puede ver en el capítulo anterior el teatro latinoamericano, particularmente de los países que se abordan, está profundamente ligado a la vida política de los mismos y fueron determinados por las circunstancias en las que se desarrolló. en cada uno de los casos que se toman, se puede observar como las artes escénicas se va diversificando de manera tal que los caminos que se plantean para el desarrollo escénico van dando paso a metodologías que apoyan y responden la realidad social desde diferentes aristas.

En este capítulo, se abordaran aquellos grupos que desarrollaron el trabajo de creación colectiva como herramienta, no solo escénica sino social. Lo anterior con la visión comparativa respecto a otras experiencias desde ciertas bases compartidas

En México

CLETA

En 1973 estudiantes de arte dramático de la UNAM y otros teatristas independientes iniciaron el movimiento rebelde de CLETA (Centro Libre de Experimentación Artística), rompiendo con las limitaciones de la política cultural de la UNAM y ocupando como centro de su movimiento el teatro universitario Foro Isabelino.

En el ámbito teatral y en particular de la formación de CLETA, el antecedente inmediato fue el estreno de la obra “Fantoche” que contribuyó al espontáneo estallido del movimiento artístico estudiantil. En este desarrollo fue vital la presencia en México, de los venezolanos, Carlos Giménez, director y el grupo Rajatabla, éste, llegó a México por primera vez en 1972 y presentó con éxito “Venezuela tuya”, un espectáculo de protesta.

“Tal fue el trabajo de Giménez que la entonces directora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, Luisa

Josefina Hernández, le solicitó un montaje con un grupo de estudiantes de la institución. “Torquemada” de Augusto Boal fue la obra seleccionada para Bellas Artes, mientras que para la UNAM, “Fantoche” de Peter Weiss. Con el tiempo se dio la función de estreno de “Fantoche” en el Foro Isabelino de la UNAM, el martes 16 de enero de 1973. Una versión mexicana del texto de Peter Weiss, titulada “El Canto del fantoche lusitano” (López, 32).

Después de un incidente referente a las presentaciones de la obra se realizó una asamblea abierta y permanente con ocho grupos universitarios e independientes, varios artistas y personas interesadas en apoyar el movimiento, que se prolongó durante varios días. El día primero de febrero, dieron a conocer su primer manifiesto: CLETA-UNAM.

“El teatro como práctica de la libertad”, lema con el que se fundaba el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA-UNAM), y se establecía un

programa de acción y una línea ideológica, proponiendo la creación de un frente de trabajadores de la cultura, que se abocara a las siguientes tareas:

1.- Transformar el Foro en un Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), administrado por los trabajadores de la cultura.

2.- Iniciar una lucha organizada y permanente contra la censura.

3.- Romper el monopolio oficial y abrir el teatro para el pueblo.

4.- Crear CLETAs ambulantes para evitar la rutina y la burocratización manteniendo el contacto vivo con el pueblo y enriqueciéndonos con su crítica.

5.- Prestar ayuda técnica a las comunidades para la organización de sus propios centros.

6.- Que los alumnos y maestros de las escuelas especializadas conjuguen teoría y práctica, con el fin de crear auténticos trabajadores de la cultura.

7.- Que los CLETAs organicen seminarios de estudio sobre la realización artística, para evitar el colonialismo (manifiesto foro isabelino en López 192).

En sus inicios CLETA estableció un mínimo de obligaciones y derechos para sus integrantes, así como una estructura provisional de funcionamiento. Entre las obligaciones estaban: la adhesión al Manifiesto, a la crítica y la participación en discusiones, tener participación activa en los seminarios; tener discusiones a nivel estético con el Comité de Experimentación y ceder el 20% de los ingresos de las funciones a un fondo común.

Como lo menciona López, CLETA se convirtió así en un espacio referencial y en un movimiento artístico de gran diversidad que, sin embargo, fue un fenómeno importante en el desarrollo teatral de la época.

Su conformación diversa dio como resultado un movimiento complejo. La impotencia y la rebeldía provocadas por las masacres estudiantiles en 1968 y 1971, motivaron una actitud impugnadora frente a las injusticias del poder institucional. Según Ismael Colmenares, en 1971:

“Surge la necesidad de hacer el foro porque pensábamos que había que agruparse, tener una intercomunicación, defender puntos de vista hacia fuera y trabajar colectivamente, algunos lo hacían a su manera y otros lo hacíamos a nuestra manera pero había ya ese trabajo colectivo;... es el antecedente del CLETA, pues el foro duró del 71 al 73, como un año y medio. Por eso los grupos del foro fueron los primeros que apoyaron el movimiento de “Fantoche” porque se fue generando una necesidad de participar colectivamente” (Cisneros en López, 140).

La acción de CLETA promovió también la comunicación continua entre el público y los artistas mediante debates abiertos. El debate con el público al final de las representaciones resultó sin embargo en materia de conflicto con los grupos invitados. Los miembros del Centro Libre argumentaban que ahí no había censura sino obligación de sostener un diálogo con el público. Pero su público no era necesariamente un público de teatro y sí en cambio gente ideológicamente afín al

movimiento. De acuerdo con algunos testimonios, lo que sucedió con los grupos invitados fue que inmediatamente se confrontaron las prioridades políticas con las estéticas.

Al paso del tiempo CLETA careció de autocrítica y sus miembros justificaban el desmembramiento de los grupos invitados en una suerte de volver a la zona de confort, sin contacto con la sociedad.

La metodología que se desarrolló a lo largo de la experiencia de CLETA en esos años, fue la de la creación colectiva, planteada por Enrique Buenaventura y el TEC. El movimiento de Creación Colectiva se puede abordar de tres maneras: (1) A partir de la discusión de un texto ya elaborado hasta su montaje, (2) desde la discusión grupal para el montaje de un texto elaborado por algunos integrantes del mismo grupo, y (3) con el grupo participando en todos los procesos creativos desde la redacción del texto hasta el montaje (Risk, 58).

Esta metodología fue aportación del colombiano Enrique Buenaventura, que oficialmente publicó su trabajo en 1972, los puntos básicos que se citarán, son aquellos sobre los que desarrollaba el trabajo de CLETA.

La investigación y elaboración del texto.

Ésta comienza con el trabajo de mesa a la manera brechtiana, de esta manera todos comienzan a responsabilizarse de la producción.

La división del texto.

Esta es la etapa en la cual a partir de un esquema general se hace un discurso del montaje, principalmente con imágenes para identificar los conflictos, la coherencia y el rumbo a seguir.

La improvisación.

En este punto se busca un acercamiento crítico al texto por medio de lo lúdico, influencia en mayor medida reconocida por Buenaventura de la *Commedia Dell'arte*, busca así devolverle al actor la capacidad y el derecho creativo.

El montaje.

Este proceso se trabaja desde tres puntos a partir de retomar el texto, el primero con la lógica del discurso del montaje, la segunda desde los personajes que se obtuvieron en la improvisación y la tercera y última en la totalidad de todos los elementos del mismo.

La presentación ante el público.

En esta última etapa se busca el diálogo con el espectador de manera que éste se vuelva co-creador del montaje y así poder mejorar el aspecto didáctico que persigue el grupo.

Esta manera de abordar el teatro desde la creación, delimitó ciertos comportamientos ajenos a la misma que intervinieron en el desarrollo de CLETA.

Con visiones sesgadas y parciales, tanto del ideal político, como del teatro, el foro Isabelino terminó desmantelado y CLETA rumbo al declive.

Como contrapunto de la propuesta de CLETA, se puede observar el trabajo de Poesía en Voz Alta, que a pesar de ser una agrupación más cercana al poder, se

caracterizó por su trabajo en la creación de públicos y comprensión de textos más allá del contexto social.

Poesía en voz alta

En 1956 nace Poesía en voz alta, bajo el auspicio de la Universidad Nacional. El grupo comienza como una propuesta de parte de Jaime García Terrés, el cual, convocó a Héctor Mendoza para organizar una serie de lecturas de poesía y junto con él, invitó al grupo que más tarde conformaría Poesía en voz alta (Cruz, 27).

Juan José Arreola y García Terrés planteaban que la poesía tenía que ser dicha en voz alta, retomando la tradición de los siglos XV y XVI en España (Cruz, 45).

Sin embargo, Octavio Paz fue la contra parte de esta idea argumentando que era anticuada, por lo cual propuso escenificar la poesía, darle un espacio poético al teatro. Como resultado de este deseo, escribió La hija de Rappaccini.

El contexto social de estos años estaba encaminado a los mismos fines que planteaba Poesía en voz alta; existían las condiciones para la experimentación de

nuevas formas de expresión y había ya un público atento para recibir el nuevo lenguaje artístico (Cruz, 55).

“Lo que se estaba proponiendo, aparentemente, era un teatro de director en contra del tradicional teatro de dramaturgo que se había venido haciendo en todo el mundo. El director se convertía, con su propia imaginación, en el autor del espectáculo y con ello creaba una posibilidad de ritmo escénico que no se había visto en el viejo teatro”... (Mendoza en Pérez, 86)

Pero la propuesta del teatro universitario no era realmente ésta. Poesía en voz alta abrió la posibilidad de la experimentación, del no conformismo, de la inquietud y de la búsqueda. Desplegó de pronto, ante los ojos de los jóvenes, primordialmente, la posibilidad de lograr lo imposible. Su propuesta concreta de un teatro total no era otra cosa que el símbolo de un teatro que podía hacer una y mil proposiciones. Un teatro cambiante con los tiempos; a veces anticipándolos, a

veces explicándolos. Un teatro de estudiosos y rebeldes. (Mendoza en Alcántara,

60)

El trabajo de los actores se vio enmarcado por la necesidad que planteaban las puestas en escena. La formación de los mismos tenía que estar encaminada a que tuvieran la capacidad de desarrollar movimientos los cuales tenían que ver con danza y acrobacia. Los planteamientos de formación que se utilizaban eran por su dinámica y estilización, apegados a la metodología Meyerhold de actuación.

Meyerhold fue discípulo de Stanislavsky, sin embargo, optó por desarrollar otro método actoral enfocado al equilibrio y el movimiento, conjugado de modo ordenado y consciente, a lo que se denomina biomecánica. Para él la naturaleza del actor debe ser especialmente apta para responder a los reflejos, reproducir los movimientos, los sentimientos y la palabra, todo desde el exterior.

Este proceso planteado por Meyerhold se divide en tres partes:

La intención.- fase intelectual trabajada ya sea en conjunto o desde la individualidad

La realización.- fase que busca llevar al cuerpo dicha intención relacionando cuerpo y voz

La reacción.- fase que requiere del complemento del compañero para crear el ciclo de la interpretación

Como se puede observar Poesía en voz alta, siempre partió del trabajo de actores formados en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, los cuales estaban bajo el influjo de Seki Sano.

“En este sentido los planteamientos de Seki Sano se heredaron a la generación de actores que participaron en Poesía en voz alta. Seki Sano buscaba un actor cuya formación fuera integral; un individuo cuya cultura general fuera extensa y que se ejercitara en instrumentos propios del

actor, cuerpo, emoción y psique, dentro del estilo realista

(Cobo, 37).

Seki Sano, en México, revolucionó la idea de la formación de actores y dio mayor peso al estudio de las teorías de Stanislavsky y Meyerhold y su práctica; en tanto que las materias académicas fueron expuestas y aplicadas de acuerdo con las necesidades de los actores, enseñó a sus alumnos que en el teatro, que en el escenario, se podía crear otro mundo, otra realidad; pero para lograrlo se necesitaba estudio, disciplina y trabajo. Seki Sano siempre lo dejó claro; los actores se forman mediante el esfuerzo (Cobo, 56).

Seki Sano planteaba pautas importantes para la formación de actores las cuales consistían en:

Ejercicios alimentarios, para el dominio de sí mismo.

Concentración de los sentidos. Libertad muscular.

Justificación de la verdad escénica.

Seriedad escénica.

Sentido de la memoria.

Improvisación.

Pantomima.

Bosquejos en escena.

Interrelación con los actores.

Con todas estas influencias, Poesía en voz alta daba rienda suelta a las propuestas escénicas que eran desarrolladas por Mendoza y más tarde por José Luis Ibáñez, en las cuales el movimiento de los actores determinaba el ritmo de la puesta en escena (Cruz, 135).

Como se puede observar el teatro de Poesía en voz alta se caracterizó por su cercanía a la intelectualidad del país. La formación de sus actores y de sus directores se dio en el seno de la universidad y se vio apoyado por el contexto

nacional, que en la rama de las artes, estaba en búsqueda de los cambios y las vanguardias.

“El valor que Poesía en voz alta tuvo para la escena nacional fue apreciado, incluso, por uno de los críticos más duros que haya tenido el país: Jorge Ibargüengoitia. En un recuento realizado en 1963, el desaparecido escritor dijo desde las páginas de La Cultura en México: “Poesía en voz alta, con toda su pedantería, significó la aparición de una nueva libertad y utilización de un talento que de otra manera nunca se hubiera aprovechado teatralmente. La empresa desapareció, pero dejaron una huella imborrable y muy benéfica (Ibargüengoitia en Alcántara, 70).

Los grupos mexicanos que se abordan están formados por las metodologías enseñadas dentro de los cánones rusos de la interpretación, entendiéndose éstos como los propuestos por Stanislavsky en su literatura. Aunado a lo anterior, en

México se sumaron las interpretaciones de los métodos actorales llegadas desde Alemania de Vsévoid Meyerhold a través de maestros extranjeros como Seki Sano y la inclinación por el teatro político planteado por Bertolt Brecht y Erwin Piscator, desde visiones como la de Rodolfo Valencia.

Siendo de finales de los 50's a mediados de los 70's los años más productivos para el teatro mexicano en estos sentidos, fue lo que dio como resultado la consolidación de las escuelas de formación en el ámbito teatral. Este panorama del teatro mexicano dejó como resultado una búsqueda por la formación profesional de actores, y a la par acrecentó el interés por el desarrollo de los directores y las visiones escénicas complejas, desde los parámetros tanto de la academia como de la creación estética.

En Cuba

Grupo de Teatro Escambray

En estos años, en la región del caribe; de la misma manera se desarrolla, quizá por sus condiciones particulares, lejos de los reflectores y sin búsquedas pretenciosas el Grupo de Teatro Escambray. Pérez Asencio relata que en noviembre de 1968, doce profesionales decidieron dejar la capital para iniciar una experiencia novedosa. Este grupo teatral, al igual que otros intelectuales, estaban desmoralizados por la ruina teatral del país, de modo que en el Seminario Nacional de Teatro de 1967 llegaron a afirmar que el repertorio actual “raras veces incidía sobre las instancias esenciales de la transformación del país” (Pérez Asencio, 58).

Respecto a Escambray, Ileana Boudet rescata desde su percepción lo más significativo;

“(En el trabajo de Grupo de Teatro Escambray, su punto más valioso) es cómo las formas de la cultura tradicional

campesina [...] toman primer plano y se convierten en el vehículo expresivo de una zona de vanguardia teatral formada en el mismo teatro de sala [...] De ahí que sean obras surgidas de la investigación histórica o sociocultural que privilegian la realización escénica (el texto espectacular) sobre la escritura literaria y que en la mayoría de los casos significan un rescate del juego, la música, la danza, la pantomima (Espinoza, 44).

El trabajo del grupo Escambray, tiene como objetivo “resolver el viejo y único problema del teatro en todas partes: la comunicación con el público” (Leal, 9). Este grupo trabaja en las comunidades alejadas de Cuba y diseña espectáculos a partir de las realidades y necesidades de cada una de las comunidades en las cuales se van a presentar.

Rine Leal menciona respecto a Grupo Escambray “... este teatro es praxis antes que teoría y surgió de la confrontación directa con el campesinado a partir del 5 de

noviembre de 1968” (Leal, 9). Para comenzar con el análisis de este grupo, se plantean las premisas del mismo para llevar a cabo el proceso creativo.

El planteamiento del grupo posee diversas técnicas que se entremezclan en la realización de los espectáculos, entre los cuales se encuentra el distanciamiento brechtiano, la participación del público durante la puesta en escena, más un debate post representación (Leal, 12). Este planteamiento consolidó y fue el sello de autoría de las representaciones del grupo como bien lo menciona Leal:

Comprendo que el debate es lo esencial del Escambray, lo que define su estética, porque la obra es un detonante social que provoca intervenciones y actitudes colectivas, compromete públicamente... (Leal, 12).

Lo anterior se ve profundamente relacionado con el manejo de las puestas en escena del Escambray las cuales “van dirigidas a superar los errores y debilidades reales” (Leal, 21). La prioridad del Grupo Escambray está en la labor social, como lo menciona su director Sergio Corrieri “para nosotros se trata de la búsqueda

decidida de otro público; de una comunicación que fuéramos capaces de controlar; de otra ética teatral; de otras formas artísticas y organizativas” (Corrieri, 255).

Los grandes objetivos y las relaciones con el exterior que a lo largo de los años el grupo tuvo, los hizo consolidar la idea del teatro como vehículo destinado al bien social y la utilización del mismo como recurso de comunicación, menciona el director “al grupo... le interesa dar una respuesta artística coherente con la situación económica, política y social del país “(Escambray, 10).

Leal menciona:

La acción verdadera de las transformaciones socioeconómicas influye una vez más en las estructuras dramáticas. Esta dialéctica realidad- obra de arte, es una de las lecciones más provechosas que... el Escambray ofrece (Leal, 58).

En los objetivos planteados se busca en palabras de Leal “alcanzar una comunión activa, [para la cual] es necesario que el mensaje enviado por el emisor

(interprete) sea devuelto por el receptor (espectador), cierre el circuito por medio de una modificación de la propuesta” (Leal, 41). Es así como, en la lógica de trabajo del Grupo Escambray se va a investigar el entorno en el cual se va a llevar a cabo la representación y a buscar durante cada una el desarrollo del vínculo de comunicación con el espectador. De este modo, se hace del teatro un recurso para mejorar las situaciones de la comunidad.

Se puede decir en este sentido que “al recibir el mensaje reelaborado del público, el actor debe ser capaz de responder al mismo, y emitir una nueva señal que mantenga en movimiento el circuito” (Corrieri, 51). Corrieri menciona, refiriéndose a esto, que “si Brecht proponía a sus actores actuar y mirarse actuar, podemos agregar [en el caso del Escambray]: hacer actuar al espectador y mirarse actuar junto con él “(Corrieri, 39), este es, pues, el fin más elevado del grupo de teatro Escambray.

Es así como, bajo esta premisa, se van a sentar las bases de cada una de las tareas que el trabajo del grupo de teatro Escambray requiere; la investigación del

entorno en el cual se va a trabajar, el análisis y repartición de tareas, la representación, la retroalimentación con el público y la puesta en escena culminando con la solución o la posibilidad planteada en pro del mejoramiento de la comunidad.

En el grupo de teatro Escambray se adoptan los planteamientos de la escena europea, particularmente los Brechtianos, el trabajo personal del actor se le plantea como una necesidad de su teatro particular:

“La aparición de un actor capaz de realizar todas las faenas artísticas y también escribir el teatro como ética al mismo tiempo que estética, el tratamiento del espacio escénico de acuerdo con su realidad física” (Corrieri, 37).

Respecto al trabajo actoral, es importante señalar que el Escambray no hace escuela o talleres de formación. Está conformado por actores profesionales formados en la academia cubana, la cual dentro de las escuelas de la isla tienen

como base fundamental los planteamientos de Stanislavsky; está, por así decirlo, “abandonado a sus propios medios expresivos” (Leal, 13).

Una de las mayores características dentro del trabajo del grupo es que

“En el Escambray el actor es el centro de la escena, su propio vestuario, escenografía, aunque bien lejano de la concepción grotowskiana del teatro pobre, pues se enmarca no como una ceremonia o exorcismo para unos pocos iniciados, sino como texto y contexto de una problemática social, no individual más que una estética pura, una ética revolucionaria” (Leal, 20).

El Escambray busca como dice Leal “teatro teatral y no literatura dramática”, por lo cual se puede ver que es un planteamiento totalmente relacionado con el contexto y busca ser un reflejo de un entorno social. Esto se refleja desde el trabajo de campo, que se realiza en las comunidades previo al espectáculo, hasta la discusión *a posteriori* de la representación. En este sentido la figura de Brecht y los planteamientos de Piscator permean en este teatro.

El actor del grupo Escambray busca conseguir del conjunto de la obra:

“La imagen escénica del actor, su acción verbal y su acción física... encaminadas a la provocación, y al mismo tiempo, al control de la participación, y esto sólo se logra si el intérprete no pierde en ningún momento la perspectiva del público”

(Corrieri, 54).

Todo este desarrollo requiere de un actor característico el cual, se ha aclarado, no es un amateur sino que ha tenido el entrenamiento profesional para adaptarse a las modificaciones que pueda plantear el director, o mejor dicho cada una de las comunidades que se visitan. La primera cualidad del grupo ligada al trabajo actoral, menciona Leal:

“[respecto a la actuación es] una de las recomendaciones de Brecht ... actuar como doble figura, emplear la tercera persona al describir las acciones mientras el personaje las mima, y pasar sin transición de narrador a personaje” (Leal, 29).

Este recurso plenamente empleado en las representaciones sobre todo para involucrar a las comunidades y que las mismas determinen el desarrollo de la puesta en escena, requiere de una lógica escénica en la cual “el elemento primordial será el actor, cuya imagen surge del texto, subtexto y acción física” (Corrieri, 47). Corrieri menciona que dentro de esta lógica;

“El actor cumple una nueva función: actúa y observa actuar; en esa interrelación de técnicas, en ese ser y mirar ser... descansa el trabajo del actor del Escambray, que aún no sólo su vivencia interna y externa, sino también su incorporación y adecuación al medio social (Corrieri, 55).

Aquí el intérprete es en ocasiones su propio vestuario y escenografía, su maquillaje es inexistente, su voz debe proyectarse al aire libre, este actor, necesario para la lógica escénica del grupo de teatro Escambray debe ser capaz de manejar el espacio escénico. El trabajo del actor jugará entonces como doble figura, deberá narrar y personificar, crear su verdad escénica sin dejar de ser él

mismo, actuar para el público y ser el público, y poder pasar fácilmente del rol de interprete al rol de conductor del debate (Corrieri, 56).

Sin olvidar el rico arsenal Stanislavskiano, el actor del Escambray se acerca mucho al de Brecht, adecuando a ambos autores a situaciones específicas propias de la técnica realista. Esta actuación va encaminada a la creación y maestría de imágenes reales en contextos reales.

“Los planteamientos que este teatro llevan consigo un compromiso actoral que exige que “la eticidad de la escena se transforme en un hecho eminentemente social y comunitario”

(Corrieri, 60).

La relación entre actor personaje y el desarrollo de la comunicación en la puesta en escena para Corrieri se debe plantear objetivamente de la siguiente manera:

“El tempo-ritmo no depende... de la línea continua de acción y del contenido subtextual de la obra, como explicaba Stanislavsky... sino también del aporte del espectador ... es la

tarea del interprete (actor). A la línea de perspectiva del actor se une no sólo la del personaje, sino también la del espectador. Si el súper objetivo y la acción transversal guían las dos primeras, la perspectiva del público se manifiesta a través de la participación, pero debe ser provocada por el actor, controlada por él, y dirigida hasta alcanzar su doble objetivo: ético y dramático (Corrieri, 56).

Corrieri como respuesta a todo el contexto que vive y ve, plantea de esta manera que en su trabajo con el grupo de teatro Escambray ha;

“Visto la solución práctica y nacional a cuestiones que preocupan a la escena mundial, la comunicación, las formas nuevas, la estructura abierta, el distanciamiento, la crítica no contestataria sino de apoyo y rectificación, la participación, el cuento por encima del drama literario, la utilidad del arte, su necesidad de elementos populares para lograr la identidad, la

dramaturgia socialista, la unidad del creador y el trabajador

(Corrieri, 37).

Siguiendo con su discurso, Corrieri pretende crear una “interrelación profunda en el trabajo del actor, y (cuestión que) al mismo tiempo le hace ganar en respeto y exigencia moral” (Corrieri, 67).

El Grupo Escambray en conclusión es “una creación colectiva para una comunicación colectiva” (Corrieri, 47), que además persigue la relación entre las naciones latinoamericanas. Con lo que se da, una visión unificadora siempre presente en el contexto post revolucionario de la isla:

“Se trata de analizar la validez que para América Latina puede traer una obra veraz sobre una experiencia nuestra, siempre como un punto de análisis, de meditación para esos públicos o lo que es lo mismo expresar artísticamente una realidad cubana es hacer una obra latinoamericana, he aquí la dialéctica de lo nacional y lo continental” (Corrieri, 93).

Se podrían resumir los objetivos y visiones que se entrelazan en la propuesta del Grupo de teatro Escambray, de tal modo que; en las artes en general y en el teatro en particular “Sin eficacia artística, no hay eficacia política” (Corrieri, 93).

Grupo Estudio Teatral Santa Clara

El otro grupo cubano a analizar en este punto por la disonancia que presenta es el Grupo Estudio Teatral de Santa Clara, dirigido por Joel Sáez y hasta 2015, Roxana Pineda. El grupo, surge en la provincia de Santa Clara a aproximadamente 400 km al sur de la Habana como respuesta al enfoque tradicional del teatro localista.

Joel Sáez plantea que su grupo, debe llamarse de esa manera por la base de colectividad que contiene. Durante la década de los años ochentas Sáez junto con un grupo de actores consolidados egresados del Instituto Superior de Artes de La Habana decide seguir un camino nuevo contaminado, como el mismo lo refiere, por la ebullición de las nuevas técnicas europeas.

En el contexto de Cuba en aquellos años, Joel Sáez busca establecer algunos fundamentos en la práctica teatral, que él mismo considera pueden catalogarse como experimentos válidos en la búsqueda de soluciones a los problemas que aquejaban al teatro cubano; la producción de sentido.

Este proceso de producción de sentido, planteada como objetivo primario, intenta desafiar la homogenización de los discursos teatrales y buscar un lenguaje artístico que logre la comunicación con el espectador. Plantea así la búsqueda perpetua del encuentro con el público. Sin embargo, considera como clave de la experiencia escénica el cuerpo mismo del actor. Este cuerpo del que habla Joel Sáez durante todo su trabajo en el Grupo Estudio Teatral Santa Clara, persigue “la exposición condensada de un modo de vida frente al espectador” (Sáez, 10).

A lo largo del trabajo del Grupo Estudio se plantea primeramente como un laboratorio de creación, su propia interpretación del trabajo de Jerzy Grotowsky. A pesar de todo, el grupo buscó desarrollar una metodología propia, no en respuesta al espectáculo que se planteaba sino como punto de partida del mismo.

“El entrenamiento del actor ha desempeñado un papel decisivo en la definición de una estética en el Estudio Teatral: actividad reguladora de la disciplina de trabajo y del desarrollo de una actividad crítica de superación de los propios resultados dentro del grupo” (Sáez, 117).

A lo largo de los años y el contacto internacional, el grupo se encontró con el *Odín Theatre* de Eugenio Barba y sus planteamientos del teatro físico, curiosamente el primer acercamiento fue a través de la colección Escenología del mexicano Edgar Ceballos, este descubrimiento del Odín dio al Grupo Estudio Teatral la praxis y el apoyo que requerían para proyectarse al mundo.

“El hilo reflexivo de Eugenio Barba a través de su extensa actividad teórica, ha sido quizá el norte que con mayor fuerza ha logrado revelarnos la transparencia de un proceso artístico que, históricamente el teatro de nuestro siglo ha podido articular a partir de algunas experiencias cardinales,

sustentadas en el ejercicio de un entrenamiento para actores

(Sáez, 113).

El entrenamiento es descrito por Joel Sáez de la siguiente manera: se divide en dos aspectos metodológicos básicos; el entrenamiento físico y el vocal, que en realidad constituyen un mismo cuerpo, pues no hay barreras absolutas que separen estas dos áreas de indagación (Sáez, 87).

En el trabajo técnico del Estudio Teatral Santa Clara se desarrolla la capacidad del actor para obrar sobre el espectador; no sólo a niveles del argumento y la fábula que se cuenta, sino también a través de cada instante de movimiento y pequeñas acciones que son capaces de registrarse. Esto busca crear múltiples sorpresas y efectos poéticos que dinamitan la literalidad del discurso, convirtiéndolo en una intensa experiencia emocional (Sáez, 98).

Para Sáez, y dentro de los parámetros del Estudio Teatral, el actor entrenado

“Se proyecta a sí mismo como signo que dilata el sentido y los significados que puede decodificar el espectador, pues ya no

se dirige directamente a su comprensión o su sensibilidad de modo aislado, sino que opera sobre su sinestesia: esa capacidad de asociación invisible y constante de sensaciones distintas entre sí, que pueden ser absorbidas y procesadas orgánica y naturalmente por nuestra psicología personal.”

(Sáez, 120).

La búsqueda del actor en el Grupo Estudio Teatral Santa Clara se puede resumir en palabras de Barba cuando expresa “sólo sí el actor es algo más que un virtuoso entonces podrá hacer entrever durante la realización de reglas precisas el sesgo de una interpretación personal” (Barba, 218).

El entrenamiento del actor, la improvisación, los trabajos de montaje y el desarrollo de las funciones frente a público, han construido una pedagogía en el estudio teatral de manera tal, que hoy en día continúan funcionando bajo las bases de la investigación. Así Joel Sáez y el Grupo Estudio Teatral Santa Clara plantean una metodología más encaminada a la idea de nuestras individualidades como seres

humanos, aunadas a las necesidades y realidades diversas pero similares de otros, las cuales darán pie a la comunicación efectiva, tanto del cuerpo como del espíritu.

A lo largo de este capítulo se han abordado a fondo las propuestas técnicas de dos de las escuelas no sólo de las más representativas del teatro cubano, sino de las que han podido sobrevivir hasta el día de hoy, como herederas de diversas reacciones creativas al contexto de la isla durante la segunda mitad del siglo XX.

Estas formas que se presentan como muestra permiten ver con claridad el camino que tuvieron los procesos creativos en la isla. A lo largo de este análisis se puede vislumbrar que el entrenamiento del actor en Cuba ha sido y sigue siendo un entrenamiento del cuerpo y con el cuerpo, lo cual, como bien dice Sáez "es una larga conquista de una actitud mental de inconformidad para seguir en vida, alimentando los propios sueños de crear un verdadero teatro de investigación (Sáez, 124).

En este proceso de análisis se puede ver que todas estas experiencias escénicas, como lo menciona Carrió “surgen como respuestas estéticas a demandas de comunicación en el contexto de las transformaciones sociales sufridas por áreas específicas del país tras la Revolución“(Carrió, 97).

De esta manera el teatro cubano da una paleta extensa de posibilidades de abordar el hecho escénico, aunque es necesario hacer hincapié en que todos los ejemplos que se presentan; son dirigidos y creados por actores formados en las instituciones cubanas, particularmente en el Instituto Superior de Artes de la Habana (ISA).

En esta realidad se hace palpable la necesidad técnica, táctica y ética del actor en relación con el contexto en el cual se desarrolla su labor, no sólo como individuo sino además como parte de una sociedad que es representada por él mismo y por su manera de relacionarse, tanto durante el hecho escénico como durante su proceso creativo.

En Chile

Grupo ICTUS

Como propuesta alternativa y de la mano de la creación colectiva, técnica surgida con fuerza en Latinoamérica en 1972, se destaca el trabajo de la Compañía ICTUS, que intentó poner sobre la mesa aquellos temas que en el plano público estaban vedados y que en los medios de comunicación no se hacía referencia alguna como: la cesantía, el significado psicológico y humano que implicaba la pérdida del trabajo y el cercenamiento de un pasado cultural y laboral.

La creación colectiva constituye un esfuerzo por acercarse a los sectores populares, cuyos principios básicos responden a las ideologías de izquierda de la época, todas estas propuestas variadas, pero que coincidían en su rechazo al individualismo y la proclamación de la colectividad social y el servicio a esta colectividad como función y valor positivo del ser humano. El objetivo principal consistía en crear “en conjunto” tanto el texto como la puesta en escena. Este “método” tomó, nuevamente, como modelo inicial el teatro de Brecht (Álvarez, 46).

ICTUS comienza a sentar las bases de una problematización en torno a la construcción de la identidad nacional y el estado de catástrofe social en que estaba inmerso el país.

En cuanto a la forma de trabajar del ICTUS, se puede dividir en etapas para su análisis como lo plantea Andrea Pinto. La primera de ellas respondió a una situación muy concreta que estaba viviendo el país por ese período; la escasez de dramaturgos nacionales. Esta realidad obligaba a los teatristas a tomar dos caminos totalmente opuestos, sobre todo a las compañías independientes quienes construían su repertorio en la medida en que podían auto financiar sus producciones. Por un lado, estaba el de escoger textos clásicos y contemporáneos de autores extranjeros para montarlos (el ICTUS en sus inicios hizo esto) o el de crear sus propios textos a partir de lo que las distintas agrupaciones teatrales querían decir.

Así, comenzó a sonar con fuerza el concepto de Creación Colectiva, el cual suponía la creación artística a partir de todos quienes conformaban una compañía

teatral específica. Las obras debían responder directamente a las necesidades de expresión política, social y personal de los miembros del grupo (Hurtado, 15).

“...El resultado fue un teatro que no depende únicamente del autor, sino de varios autores abocados a uno o muchos temas dentro de un mismo contexto. De esta manera, la Creación Colectiva evidenciaba el momento que se vivía y ponía en marcha un teatro contingente de personajes que apelaban a la conciencia colectiva del Hoy y Ahora...” (Hurtado, 12).

Los procesos de ICTUS fueron delimitándose con el paso del tiempo y se consolidaron de manera muy sistematizada como lo explican tanto como Pinto Salas como Hurtado, coincidiendo en el proceso que se marca a continuación;

1. Organización del Trabajo.

Existía un Comité Creativo del ICTUS, que era el núcleo central, sin embargo, las decisiones de los montajes se planeaban ante este núcleo y ante los actores que eran contratados por el mismo para montajes específicos.

En cuanto a la distribución de tareas, a medida que el proceso productivo avanzaba se iban designando roles específicos para cada uno de los integrantes, pero era regla general que todos y cada uno de ellos podían opinar e intervenir en tareas a las cuales no fueron designados.

2 Pre-producción: El Nacimiento de la Idea a través de la Introspección.

En este punto -cuando se decidía el qué hacer y el por qué hacerlo-, es donde el concepto de un “teatro democrático” cobra mayor fuerza en la historia del ICTUS, pues era la parte del proceso en el cual, se concebía la idea de la obra a montar, donde todos y cada uno de los miembros de la compañía podían intervenir y proponer.

En cuanto al tiempo destinado a esta etapa creativa, según Francisco Morales, este era uno de los más extensos e importantes para el ICTUS, pues otorgaba los lineamientos discursivos a escenificar bajo la técnica de la improvisación.

“...Ellos (el ICTUS) conversaban mucho los temas que iban a improvisar, podían pasar hablando de los distintos temas que debían ser tratados en el escenario...” (García, 68).

ICTUS contaba con un carácter racional enfrentado a la creación, el cual se ve ratificado en la formación de un Comité Creativo dentro del grupo, el cual estaba conformado por los socios más antiguos junto al dramaturgo invitado. Su función era la de recibir, analizar y definir los caminos a tomar en pos de forjar y mantener una línea artística.

“Esta actitud creativa fundada en la introspección, buscaba develar el rol que como artistas debían cumplir frente a la sociedad. Para esto, instalaron al artista como un ser social igual a todos los demás, invirtiendo el proceso del actor como representador “divino” de distintas realidades sociales, por el del actor como receptor de esas realidades, el cual las incorpora a su

existencia y las devuelve a través del fenómeno artístico

de manera creativa” (Hurtado, 48).

En pos de conseguir este objetivo, lograron dilucidar ciertas pautas que les permitieron a través del método de Creación Colectiva-, ser lo más consecuente posible con los preceptos ideológicos y estéticos que perseguían, los cuales involucraban postulados éticos.

Estos eran:

-Autenticidad y honestidad para enfrentar el trabajo.

-Percepción analítica integral del fenómeno estético en el cual se inserta el creador.

-La exigencia de perfeccionar la capacidad estética y significativa del instrumental expresivo (voz y expresión corporal).

-Entender que el actor está en permanente crecimiento y el proceso formativo no está terminado, que el hecho de ser actor y hacer teatro profesional no es una meta, sino un peldaño más en la escala de superación personal (Pinto, 73).

De esta manera la materia prima de cualquier montaje del ICTUS partía desde la subjetividad. Eso sí, una subjetividad discutible y modificable de acuerdo a las largas conversaciones que realizaban antes de ponerse a actuar, lo que permitía ampliar el espectro de posibilidades de un tema u otro y de un personaje u otro. Así, la construcción dramática práctica era sostenida por una base reflexiva potente que no venía desde una persona ni del Comité Creativo, sino de múltiples realidades que convivían en el escenario de igual a igual.

“...El punto de partida para hacer nuestras obras es una búsqueda personal por captar aquellos problemas y preocupaciones que la realidad nos va suscitando. Para ello, nos planteamos preguntas a nosotros mismos las que respondemos con toda honestidad en base a lo que llamamos

<<vómitos personales>>. En un proceso de <<desnudamiento>> personal sacamos a la luz nuestras carencias, nuestras debilidades, nuestra manera de vivir y enfrentar el mundo... (Hurtado, 48).

3 Producción.

Debido a que los integrantes de ICTUS se consideraban una muestra representativa de la realidad nacional chilena, buscaban el autoconocimiento de manera profunda, para de esta manera ser lo más honestos y auténticos en el discurso a plantear sobre el escenario.

Para esto, la improvisación como técnica creativa se volvió indispensable para la consecución de los objetivos propuestos por la compañía, pues así como la realidad social se encontraba en permanente cambio, la escena, gracias a la improvisación, también. Además, esta herramienta cumplía con otro de los preceptos fundamentales en el colectivo, hablar desde uno mismo.

La improvisación les permitió probar múltiples reacciones frente a un mismo hecho, pues al no estar designados los personajes, todos podían y debían exponer su posición frente a dicha situación, lo cual entregaba un valioso y extenso material el cual era archivado para luego realizar el análisis y la estructuración de este.

“...El punto de vista no se elige apriorísticamente... Se descubre a través de la exteriorización, sin restricciones, de las vivencias personales... Por lo tanto, los actores tienen una compenetración personal muy grande con el material desde el momento que surge desde su propio aparato psicofísico... Todo esto se va registrando y echando en un <<saco común>> produciéndose una acumulación de material... (Hurtado, 52).

En este punto de la etapa productiva, el Comité Creativo junto al dramaturgo invitado cobran una vital importancia, pues son ellos -principalmente este último-

quienes a partir de material recopilado comienzan a dar una estructura más firme a lo que luego sería la obra final. Para esto, lo primero era darle una lógica o punto de vista al material archivado, todo a partir de la situación dramática general con la que se daba inicio al proceso creativo.

Jaime Vadell, integrante del ICTUS hasta 1976, explica la importancia del dramaturgo invitado en esta etapa de la producción dramática del colectivo:

“...A mí me da la impresión de que esa es la mejor fórmula para conseguir un buen resultado, porque un autor es una persona que tiene una estructura y una cosmovisión, tiene un lenguaje y se conjugan entonces la frescura de las improvisaciones de los actores con el ingenio de las situaciones, la categoría del lenguaje y la coherencia que el autor le da, lo cual es como un sustento dramático...” (Pinto, 103).

La cosmovisión enunciada en la cita anterior, es quizás el mayor aporte del dramaturgo invitado al proceso creativo del ICTUS, pues esta vasta mirada permitía proyectar el discurso artístico y social que la compañía defendía tanto de manera poética como práctica, partiendo de lo que el ICTUS denominaba “micro-cosmos” al “macro-cosmos”, es decir, desde los elementos psicológicos, que definían a los seres en su individualidad y de los sociológicos, que los definían en la sociedad.

4. La puesta en escena.

En lo que a puesta en escena se refiere, existían dos recursos dramáticos que eran imprescindibles en el proceso de montaje: el Humor y la Emoción. Estos recursos no se adoptaron en pos de un “efectismo facilista” para con el público, sino que fueron integrados a la producción dramática como vehículos reflexivos, tanto emotiva como intelectualmente de la ideología que la compañía pretendía proyectar.

4.1 La Emoción.

Mediante las problemáticas planteadas en sus obras, el ICTUS pretendía a través de la emoción, convertirse en la llave que abriera, comprometiera y conmoviera integralmente al espectador. Esta emoción, debía ser sostenida ideológicamente a modo de no caer en lo “cursi” o “cliché” como lo que ocurría con las telenovelas y sus melodramas, las cuales alienaban al espectador quien terminaba sintiendo y sufriendo lo mismo que los personajes. Para no caer en esto, el ICTUS decidió trabajar la emoción como recurso dramático-poético, el cual perseguía motivar la reflexión del espectador, logrando una identificación y mimesis emotiva con este, es decir, trabajaron una reinterpretación de lo planteado por Bertolt Brecht en el distanciamiento del actor.

4.2. El Humor.

El Humor, al igual que la emoción, buscaba generar un espacio de reflexión en el espectador en torno a las temáticas propuestas, pero con la diferencia de que con este recurso buscaban provocar un distanciamiento por parte del público. Así, el

humor se transformaba en una herramienta que desenmascaraba al individuo y sus conductas, a través de la comicidad.

Claudio Di Girolamo miembro de ICTUS, explica este recurso escénico de la siguiente manera:

“...Mi definición de humor es el humor de contacto, donde el humor quita toda defensa al individuo. Por un lado este va al teatro en forma contradictoria: para que lo desenmascaren, pero cuando se llega muy a fondo en esto, se cierra. Entonces la única forma de abrir esa defensa es la risa, la risa, la risa. Un tipo que está riendo está indefenso: tú le pegas un puñete y lo tumbas al suelo... (Hurtado, 64).

5. Post-Producción: Retroalimentación entre el Público y el ICTUS como Evaluación del Trabajo Realizado.

Si bien el proceso de pre-producción y producción obligaba a una constante evaluación in-situ, debido a la multiplicidad de opiniones en el primer paso y la

gran cantidad de material que la improvisación entregaba en el segundo, para la compañía, el momento de la verdad surgía cuando la obra ya montada en su totalidad era enfrentada a público. Era él, quien con sus opiniones y reacciones sugería cambios y cortes.

En definitiva, daba el pulso a la obra. Otorgaba el ritmo que a su vez provocaba el funcionamiento de las tensiones y distensiones elucubradas por el elenco, el cual a partir de esta nueva realidad, que nacía cuando la obra se enfrentaba a público, debía estar preparado tanto emocional como racionalmente frente a dichas modificaciones.

De esta manera el espectador se transformó en un ente activo dentro del proceso creativo, convirtiéndose en un actor más dentro de la compañía, pues ésta se lo permitía a modo de responder al concepto ideológico que defendían, aquel de un teatro como medio de reflexión y transformación del ser humano y su entorno, además y por qué no, siendo parte trascendental dentro del proceso de la Creación Colectiva.

Teatro comunitario

el último grupo a analizar, en este capítulo y el último del trabajo presentado, a pesar de seguir siendo de creación colectiva, es el teatro comunitario chileno, dadas las características y las particularidades que presento dada su cercanía de origen con la iglesia católica chilena, pero en contra de la dictadura.

Al ser suprimidas las formas tradicionales de protesta y participación democrática, “Los sectores marginales de la sociedad adquirieron una extraordinaria importancia política como instrumentos de oposición directa al régimen militar” (Villegas, 48). Esta nueva realidad, fijó la mirada de los sectores medios hacia los barrios más pobres, abriendo así una búsqueda para una comunicación más directa con los históricamente olvidados (Núñez, 35).

Esta nueva propuesta teatral, llevó la disidencia a las comunidades, dando oportunidad de ampliar el espectro no solo de la cultura, enriqueciéndolo de las particularidades del folklor y lo popular, sino sumándole el trabajo de concientización y trabajo colectivo. Este teatro alternativo, apoyado sobre todo por

sectores de la iglesia católica, tomó los temas y las preocupaciones del sector marginal para realizar obras que trataban sobre su realidad y sobre ellos mismos, como personajes de las obras.

Javiera Núñez menciona al respecto de este teatro

“La renovación de la escena teatral paralelamente a este teatro con profundo sentido social, se van gestando en Chile movimientos artísticos que buscan una renovación del lenguaje plástico y escénico. En las ruinas que deja el proyecto de la modernidad local encuentran objetos de elaboración artística, objetos que cobran otras dimensiones, otras posibilidades. Quieren hacer crisis el habla, el lenguaje, el espacio, escarbar en lo íntimo para acercarse al público ya no desde lo racional sino desde lo emotivo. En este sentido, los nuevos lenguajes se emparentan con la entrada de la posmodernidad (Núñez, 29).

El teatro comunitario, comprende el arte como un derecho; plantea a la comunidad asumir su desarrollo como tal. El espacio público se recupera para el público y se rehabilita un tipo de cultura que promueve la interacción entre las personas a partir del habitar y cuidar un espacio de todos entre todos.

El desarrollo del teatro comunitario en Chile partió de los grupos de aficionados, que decidieron sumergirse en la vida rural del país, para ir formando pequeñas puestas en escena vinculadas por completo con la comunidad. De esta manera dentro del discurso religioso que la iglesia católica diseminaba, el teatro se volvió un vínculo tanto de ese discurso, como de material didáctico que no sólo evangelizara sino permitiera la toma de conciencia de la realidad que se estaba viviendo.

“La participación artística comunitaria consiste en abordar temas sensibles para las comunidades, utilizando el arte como herramienta... creamos durante nuestros talleres-intervenciones... principalmente el proceso artístico

participativo y el fortalecimiento de la identidad de las comunidades. Nuestros trabajos tienen como resultado la creación de murales, recopilación de cuentos, leyendas, historias locales y montajes teatrales (Gutiérrez, 57).

La metodología de creación del teatro comunitario chileno a grandes rasgos se puede definir en tres etapas; la primera dedicada al estudio de terreno. En la cual el grupo que desea encabezar la experiencia de teatro comunitario, se adentra en la comunidad como uno más, no como un externo que llega a imponer o a observar pasivamente, sino que busca integrarse de manera real con la comunidad.

La segunda etapa se enfoca en la formación del grupo de teatro comunitario que va a llevar a cabo la puesta en escena. Para esto se trabaja en la enseñanza básica en distintas técnicas de teatro, para posteriormente abocarse a la creación del espectáculo.

La tercera etapa consiste en la profundización del entrenamiento diario y la formación técnica del grupo. El esquema de trabajo es de cuatro o cinco horas diarias y consiste en entrenamiento físico y vocal y trabajos de improvisación e improvisación colectiva.

El entrenamiento siempre apoya el trabajo corporal y desarrolla las improvisaciones creadas el día anterior. Durante estas sesiones, se cuenta con un contador-narrador dentro del grupo. Cada actor y actriz prueba entonces este rol, así cada historia teatralizada encuentra su « padrino de la palabra » (Ariel, 79).

Respecto al trabajo del teatro comunitario y la visión estética que plantea, Cabrera señala;

“No nos interesa crear y arreglar, encerrados en una sala, hasta los últimos detalles de una obra. La fuerza verdadera y propia la tomará al encuentro con el público, noche tras noche, situación tras situación, saliendo al aire libre. Esta elección no es casual, hace parte de nuestro trabajo, de nuestra manera

de hacer y enseñar el Teatro. Nuestra experiencia de años nos deja que un espectáculo debe estar siempre vivo, madurar y evolucionar como una criatura viviente. (Cabrera, 65).

Bajo estas premisas del teatro comunitario Barrera nos hace notar las necesidades que debe cubrir el actor para acercarse a esta metodología actoral.

Las exigencias de este teatro plantean que;

“...cuando un actor prepara todo, sabe todo de un espectáculo, al salir del espacio protegido de los ensayos con el tiempo su actuación se apaga. Se detiene, su espíritu de buscar se relaciona con el espectáculo como si fuese un acto terminado, hecho, una cosa completa, un acto concluso”
(Barrera, 84).

De esta manera se puede concluir que Barrera y en general el teatro comunitario busca un actor incompleto, no en lo referente a su persona, sino a su trabajo, siempre dispuesto a seguir completando su visión creadora a partir del encuentro

con el público. Este planteamiento busca del actor, como de todos los creadores del arte escénico una visión capaz que:

“Abra nuevos espacios para la reflexión de nuestra propia historia y nuestro propio pasado y la valoración de la memoria como fuente preciosa en la cual se resguardan las tradiciones, la sabiduría ancestral y la identidad cultural. Comencemos entonces iluminando fuertemente el pasado, en este caso un pasado vivo, presente e indiscutiblemente sabio... (Ariel, 47).

El actor debe buscar que la experiencia del teatro comunitario muestre como esas personas que compartieron la misma experiencia, « están en nuestros rostros deformados de jóvenes actores, están en nuestros vestuarios, piel del actor... (Ariel, 93). Así la entrega siempre ira del actor a la comunidad y de la comunidad al actor.

El teatro chileno, como se demuestra, fue, de las experiencias recabadas, la que más dificultades presento y más vertientes tuvieron respecto a los objetivos del

desarrollo escénico. Sin embargo, contó con las facilidades propias de que lo dotó el hecho de haber sido uno de los primeros países con formación profesional de actores. El caso chileno demuestra quizá de forma más evidente la infinidad de aristas que se pueden abordar contando con una base sólida de creación.

En trabajo de grupo ICTUS se convirtió en un ejemplo a seguir en cuestiones de producción y organización del teatro independiente, así mismo el teatro universitario se especializó en el manejo de los clásicos y la educación formal, mientras que el teatro comunitario peleó por un fin social desde el apoyo eclesiástico pero siempre con premisas de altruismo y en cierto sentido evangelización, sin dejar de lado la necesidad del teatro como herramienta didáctica y de diseminación.

La creación colectiva. Metodologías actorales en América Latina... en

proceso de construcción

El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!

Técnicas Latinoamericanas de teatro popular
Augusto Boal (1931 – 2009)

A lo largo del presente texto se han observado diversos métodos de actuación que se desarrollaron a América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Los casos que se presentan aquí México, Cuba y Chile, adelante se comparan para dar una visión general de los casos analizados.

Como se ha visto, los tres países tuvieron etapas difíciles en su vida política, social, económica. Lo anterior provocó que su vida social se reconfigurara y junto con ella el teatro, enmarcado cierto tipo de dirección escénica, actuación y espacios para el desarrollo del mismo.

Bajo esta visión, y tomando como referente los casos abordados en el presente texto, se busca comparar el desarrollo de las metodologías actorales en los tres

países y plantear una visión general. Esto con el fin de presentar algunas pautas generales de la actuación, tratando de vislumbrar una técnica actoral latinoamericana, que responda a los problemas propios y derivada de los contextos que la enmarcan.

Para analizar lo anterior, se presentan, los parámetros a partir de los cuales se plantea el análisis de la problemática del actor en América Latina. Así mismo se toma como referente los postulados de Jorge Dubatti respecto al papel que juega el teatro en las sociedades, y la importancia del hecho escénico como lugar de representación.

Para adentrarse en el análisis de las metodologías expuestas y su comparación, se presentan las generalidades de lo que Dubatti considera que conforma el hecho escénico en su totalidad; lo cual es planteando a través de que la primicia de la creación es la poética:

“... [El hecho teatral] no puede soslayar tres ángulos de análisis; Trabajo- Estructura- Concepción del teatro. Estos tres

ángulos (no niveles) remiten a una misma unidad: la poética.

Por lo tanto se fusionan íntimamente en el mismo objeto [el hecho escénico] (Dubatti 2014, 24).

Desde este punto de vista la importancia de esta poética planteada para cualquier trabajo creativo, será también concebida con un ángulo social, lo anterior incluyendo al teatro como trabajo creativo desde varias aristas. Este ángulo recae en el trabajo creativo directamente ya que;

“El teatro es acontecimiento de una cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio y el tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros...” (Dubatti 2014, 12).

Existen en el desarrollo de estas poéticas ciertas diferencias que Dubatti plantea subdividiéndolas entre micro poéticas, macro poéticas y archipoéticas, esto, para ir delimitando los elementos de estudio de cada uno de los procesos creativos.

El primero refiere a un ente en particular que va desarrollando un proceso creativo, que en el caso teatral se refiere a los actores.

El segundo, las macro poéticas, como aquellas poéticas creativas generalizadas que poseen ciertas líneas de creación que van determinando algunos procedimientos de los individuos. Este punto se refiere al abordaje escénico de un grupo particular.

Por último, las archipoéticas, que son aquellas que conciben como conjuntos de micro poéticas que juegan dentro de un contexto compartido y líneas creativas poco determinadas. Este punto localizando al teatro dentro de un contexto artístico y social particular (Dubatti 2014, 56).

Así poco a poco aplicando estos niveles en el trabajo del actor y su relación con los contextos que lo enmarcan, es necesario recordar, que el teatro, quizá más que cualquier otro arte, requiere de esfuerzos colectivos, por cual

“... es importante destacar que tanto las micro poéticas [las de los actores] como las macro poéticas y las poéticas abstractas, son históricas; son resultado del trabajo humano, se originan en un determinado momento y están sujetas para su

constitución a desarrollos históricos, de allí que el estudio de las poéticas implique necesariamente el diseño de secuencias históricas de mayor o menor duración” (Dubatti 2009, 17).

Se desarrolla entonces, según estos planteamientos, la posibilidad de localizar estas micro poéticas, en el caso que se aborda, las de los actores y su trabajo creativo, en un espacio geográfico que está ligado a las condiciones históricas. Con esto, se busca poner al actor en un juego de traductor entre las circunstancias y el contexto que pasan primeramente por él para ser llevado a escena; al respecto Dubatti señala;

“Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica- histórica- culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos...los fenómenos [territoriales] permiten componer mapas específicos [respecto a las poéticas teatrales]. La poética comparada afirma que, considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano,

toda poética teatral se sustenta en una concepción del teatro.

Cada una de estas poéticas, son formadas por la concepción del teatro, el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el contexto de lo que hay/existe en el mundo”

(Dubatti 2014, 28).

Es así como se pretende desde esta lógica que se puede abordar el análisis y comparación del trabajo del actor dentro de un contexto, tal que, lo determina, lo condiciona y lo modela respecto a las necesidades del mismo. Este punto será aquel hecho transcendental que determine como el actor va a ir desarrollando desde su micro poética; la metodología de su trabajo interpretativo, permitiendo ser una muestra de la realidad que vive y una interpretación del exterior.

A lo largo del presente texto, se ha observado que una particularidad de la región en los movimientos teatrales que han sobrevivido a la historia, se requiere de un actor consciente en el desarrollo de su labor tanto durante el proceso creativo como en el hecho escénico mismo. Desde las micro poéticas hasta las

archipoéticas que plantea Dubatti, la realidad vivida delimita y posibilita a los creadores a una visión e incluso misión particular.

Esta necesidad para el desarrollo de la profesión necesita del compromiso y toma de consciencia de la importancia y la complejidad de todos aquellos acontecimientos que van a conformar en su totalidad el hecho escénico;

“la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado, etcétera (Dubatti 2014,23).

Frente a este desarrollo del teatro como parte de la vida social, el creador, el actor específicamente en el caso que se presenta, debe contextualizar su labor como parte de la misma y el necesario involucramiento de ésta con el contexto en el que se desarrolla;

“... el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el

acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. Retomamos la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano [el del actor]” (Marx y Engels, 1969, Sánchez Vázquez, 1985, serrano, 2009 en Dubatti, 2014, 31).

Como muestra de estos procesos de creación escénica del teatro en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, se presentó el enfoque en casos particulares, específicamente en Chile, Cuba y México, como tres escenarios tan disimiles entre sí, que pueden dar fe en su comparación a la idea de si existe o es posible que exista un hilo conductor que puede guiar hacia una metodología actoral latinoamericana.

Las metodologías actorales por las cualidades propias que requieren para llevarse a cabo, están ligadas al contexto socio – político- histórico del cual forman parte.

Así los hacedores de teatro de América Latina utilizaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX diversas metodologías actorales con variantes propias dentro

de cada caso a estudiar, pero compartiendo generalidades que podrían ser indicio de una hermandad en la región, desde el panorama creativo de las artes escénicas.

Dados estos antecedentes se desarrolla una búsqueda creativa que comparten todas las artes, y las artes escénicas desarrollaron diversas respuestas a estas realidades. Respecto a estos procesos en particular del arte teatral se pueden tomar en cuenta el planteamiento de Raquel Carrió en el libro Pedagogía y Experimentación Teatral latinoamericana donde menciona:

“El teatro cumple, desde sus orígenes hasta nuestros días, funciones de otro tipo, vinculadas a la instancia social y cultural, y en esa medida cualificadas como acto de comunicación, “relación”(es) con un espectador cuyo valor no es sólo – como a veces se piensa – receptivo, sino también, extrañamente “performativo”, generador o productor de sentidos” (Carrió, 16).

El actor del cual se habla a lo largo de este trabajo en condiciones ideales estará regido bajo estas normas y realidades que han sido planteadas, en la segunda mitad del siglo XX. La confrontación de técnicas actorales, a lo largo del siglo pasado en la región, dadas las condiciones y aportación de la realidad europea e incluso oriental a la realidad latinoamericana, fueron construyendo diferencias en cada una de las partes que conforman la región. Dado que la interpretación del abordaje de las mismas fue decidida por cada uno de los hacedores.

Al respecto de esta peculiaridad, se abre un panorama que plantea diversas posibilidades, esto mismo menciona en un discurso del grupo teatral Yuyachkani, de Perú

“...El encuentro de técnicas acortadas por diversas culturas (principios generales del entrenamiento o la investigación) con el estudio de las fuentes y las formas de la cultura popular, no está sino creando un área donde se forman tradiciones diferentes, pero centradas en un propósito de síntesis donde el

contexto (histórico, social, cultural) específico modela un *sentido* de la apropiación y genera la potencialidad de un “lenguaje” (Carrió, 52).

Sobre lo mismo Carrió menciona que la complejidad parte de una pregunta base con respecto a la disposición de los actores en el hecho creativo

“¿Partir de lo general supone “borrar” las diferencias, las singularidades, lo que cada actor puede aportar a partir de su experiencia personal...? Precisamente el proceso de *particularización* supone lo contrario. Funciona como un instrumento de trabajo que orienta la selección y la modelación del entrenamiento hacia objetivos y operaciones específicos” (Carrió, 133).

Y añade;

“Concebir el teatro como espacio de reflexión supone un conjunto de relaciones: la primera sería entre los mismos

miembros del grupo...relaciones a su vez con la herencia, la tradición, la cultura entendida no al margen o desasida de la historia, sino como parte activa y testimonio de ella...la tercera (y más visible) sería lo que llamamos a veces el “contexto”, la circunstancia inmediata, la recepción del público,-- lo que Antunes llama la “relación” (el juego) con la platea...” (Carrió, 347).

Tomando en cuenta lo anterior, y el planteamiento de la presente investigación, se agrupan los grupos de las tres regiones con ciertas características que comparten para finalmente dar un bosquejo de lo que podría ser una metodología actoral latinoamericana, basada sin lugar a dudas, como raíz creativa, el método Stanislavskiano de actuación, como los grupos que se han abordado en los capítulos anteriores.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede observar de manera evidente, que una constante en estos grupos han sido dos vertientes del teatro. Una de ellas, el

teatro de creación colectiva, en algunos casos con una figura clara de director y en otra, con un director móvil respondiendo siempre a la lógica de la creación colectiva. La segunda de estas vertientes ha sido, el teatro de director, como figura creadora y amalgamadora del hecho escénico.

Gracias a lo anterior, en el presente texto se defiende que la creación colectiva podría responder como un atisbo de lo que podrían ser las bases para, con investigaciones futuras, conformar una metodología actoral latinoamericana, como lo fue en su momento el método Stanislavsky.

Con base en las metodologías latinoamericanas que se han abordado en el presente texto y partiendo de su base común, el método Stanislavskiano de actuación, así como de las influencias directas, tanto regionales como de otros continentes. Lo anterior se tomará como base de la metodología que se presenta en la presente tesis como un camino a la búsqueda de una metodología latinoamericana de actuación.

Del método Stanislavsky se propone tomar los puntos básicos que consolidan la decisión ética y disciplinaria que exige el oficio, así como el estado alerta en el cual el actor debe comenzar su trabajo creativo. Dentro de las enseñanzas aún vigentes respecto al método del ruso, las más importantes y que servirán de base para el resto de la metodología es la siguiente;

Circunstancias Previas

¿De dónde vengo y a dónde voy? ¿Qué ha pasado antes que el personaje entre a escena? Estos planteamientos no sólo le darán lógica a los diálogos del personaje cuando sean enunciados, sino que apoyarán el desarrollo de la lógica y práctica escénica. De esta manera la conciencia del actor desvinculado del personaje será necesaria en uno de los planos mientras que; la lógica del personaje se moverá en el plano de la ficción.

Objetivo y Súper objetivo

Este punto, fundamental en la metodología exige del actor que trabaje en un plano de la acción, identificando cuales son las acciones que el personaje debe seguir para llegar a un objetivo mayor, súper objetivo. La necesidad de que el actor entienda intelectualmente la necesidad de accionar corporal o verbalmente ante un hecho dará el sentido a la obra en su totalidad. Así nuevamente el actor trabajará en dos niveles, el primero intelectual, ya que deberá saber y haber analizado cuáles son las necesidades de su personaje y cuál es el objetivo final que comparte en el universo de la obra con el resto de los personajes.

Relajación

Punto fundamental en el método de Stanislavsky. A través de una serie de ejercicios de relajación, el actor debe lograr un estado de completa libertad mental y física. En este punto, como lo hemos visto y como se ha documentado en trabajos profundos y extensos de ciertos grupos o escuelas de actuación, la

relajación será adecuada a las necesidades, conocimientos, tradiciones e incluso intenciones propias de un montaje en particular.

Concentración

En este punto, muy avanzado del proceso de entrenamiento actoral y previo al desarrollo de la creación, Stanislavsky propone un estado de alerta continua del actor sin que esto afecte o altere el proceso del grupo. Siendo necesario un entrenamiento en el cual el actor desarrolle la capacidad de atender su interior y estar dispuesto a reaccionar a su exterior.

Los puntos tratados previamente se proponen como base fundamental de desarrollo del actor, aplicables probablemente, no solo al actor latinoamericano. A continuación se mencionarán las variantes que se consideran necesarias para el desarrollo escénico creativo de los actores de la región, tomando en cuenta los ejemplos citados en los capítulos anteriores.

Comprensión del contexto como persona y como actor

Como se ha podido observar a lo largo del texto, la región latinoamericana requiere de sus actores una comprensión de su situación político-social- histórica, no solo para comprenderla en el día a día, sino para comprender hasta qué punto afectará su trabajo creativo. En este punto el actor decidirá una ética, un compromiso y una decisión creativa que se verá reflejada en su trabajo.

Función social

El teatro respondiendo a su naturaleza social debe ser proyectado pensando en el público para el que va a ser escenificado, así mismo, esta tesis plantea que existe una necesidad básica para el desarrollo de los procesos escénicos y es el decidir si lo que se propone como proyecto escénico está vislumbrado con una función social. De ser así el actor deberá comprender a cabalidad cual es la función social que quiere cumplir él cómo actor, la compañía como colectivo y el personaje dentro de la función que referencias va a desarrollar de la vida social que lo hagan situarse en tal o cual postura para ser comprendido por el público, desde estos parámetros.

Planteamiento de texto o tema para desarrollar

En este sentido ya que el actor desde lo individual y el colectivo en general haya decidido estos puntos y elegido un camino creativo, se propone el planteamiento de los textos para el desarrollo escénico, o bien si se cuenta con la figura de un dramaturgo, un tema para ser desarrollado. Ya que se haya elegido esto, trabajar sobre la adaptación del mismo, y decidir el camino a seguir en el proceso de creación desde la dramaturgia.

Planteamiento estético según el público al que va dirigido

En el presente trabajo se defiende el teatro como un hecho social, dirigido a los espectadores, por lo cual se considera que tanto el discurso, la estética y la ética del actor o de cualquiera de los demás creadores escénicos, deberá estar siempre enfocada al público. Con esto de antemano, se propone que tanto el actor desde lo individual y con sus particularidades como ser creativo, así como el colectivo, decidan una estética que acerque el hecho escénico al público hacia el cual está

dirigido, esto debe ir en función de mejorar la comunicación y poder expresar de la manera más clara el discurso que se plantea.

Planteamiento espacial

Dadas las situaciones impredecibles del teatro latinoamericano y la necesidad de ocupar el espacio de diversas maneras y ocupar a la par diversos espacios, se plantea que como se ha dicho, siempre priorizando al público, se tome en cuenta para cualquier labor creativa, la lógica que el espacio va a jugar entre los cuerpos de los actores no solo entre sí mismos y para el desarrollo de la escena sino también para que su relación con el público cumpla los objetivos que se plantearon al inicio.

Acercamiento individual el texto, desde el análisis intelectual

Se plantea aquí seguir los procesos creativos que se han analizado a lo largo de los capítulos anteriores, siguiendo el ejemplo de los procesos de creación colectiva. De esta manera el actor tendrá una serie de puntos de vista referentes al mismo así como un trabajo individual desde diversos planos creativos.

Acercamiento colectivo al texto, desde al análisis intelectual

En este punto del proceso al conjugar los puntos de vista del grupo creativo, se propone que se intercambien las opiniones y visiones de cada uno para encontrar tanto los puntos en común como las discrepancias para enriquecer el trabajo. Este proceso ayudará no sólo a aclararles percepciones de cada uno de los miembros sino que irá dibujando poco a poco cada uno de los personajes para llevar a cabo el trabajo del actor de mejor manera.

Acercamiento individual al texto, desde el cuerpo en escena

Ya comprendidos todos los factores externos que afectan y modifican el trabajo de cada uno de los actores y los demás miembros del equipo, se vuelve necesario, como se ha planteado durante los capítulos anteriores, que el trabajo se corporeiza de manera tal que se vean las posibilidades y resistencias de los cuerpos en escena para poder ir construyendo la lógica escénica.

Acercamiento colectivo al texto, desde el cuerpo en escena

Como paso ligado al anterior esta parte de la corporeidad de cada uno de los colaboradores en escena permitirá fijar y seguir trabajado en los niveles que se han mencionado antes, el intelectual, desde el punto de vista de la lógica del contexto, el público al que se dirige el discurso, los espacios que se pretenden trabajar, etc. Y por otro lado el nivel de la ficción en el cual se podrán ver las lógicas de acciones y cuerpos de cada uno de los personajes.

Proceso de montaje, con guía del director

Después de la comprensión de todos los puntos de vista y abordajes creativos de la escena, entrará en función la visión del director, aquel que verá la escena desde afuera para poder guiar y acomodar las cosas dentro de una lógica comprensible para el espectador. Este proceso será posible si se llevan a cabo los puntos anteriores, ágil, dinámico y sencillo, ya que la estructura más sólida y la comprensión, conciencia y visión del público será clara para todo el equipo.

Presentaciones

La muestra a público del trabajo escénico será entonces uno de los primeros objetivos cumplidos y deberá ser, en lo posible, analizada por cada uno de los participantes.

Análisis del hecho escénico junto con el espectador de ser posible

La propuesta de una serie de comentarios y discusiones desatadas por el hecho escénico es un trabajo abordado constantemente a lo largo de los recuentos de los grupos mencionados en el presente texto, sin embargo, se entiende que ni todos los espacios, ni todas las culturas, son propicias para tales fines. De esta manera se queda abierta la posibilidad exhortando a los creadores a que no la fuercen.

Análisis individual del hecho escénico

Al finalizar las presentaciones y el trabajo del grupo, cada uno de los miembros deberá analizar si cumplió, desde su perspectiva los objetivos planteados para sí, si respetó y trabajó de acuerdo a su contexto, su decisión, su ética, etc. Este

proceso de autoevaluación, generará un pensamiento crítico que constantemente buscará ser más preciso en su comunicación tanto con el otro espectador como con el otro actor.

Análisis colectivo del hecho escénico

Como último punto y dado que el teatro es un hecho colectivo, se plantea que la retroalimentación de los creadores, busque siempre la claridad de sus ideas y poner en duda sobre todo, si el mensaje y los objetivos planteados llegaron aunque sea en cierta medida al público que los vio. De esta manera y sin caer en la autflagelación, se buscará la mejora constante y se aclararán los puntos fuertes y débiles de cada uno y en colectivo, al mismo tiempo se replantearán las circunstancias que los rodean, y su comprensión de las mismas.

Como conclusión y justificación del esquema planteado anteriormente como metodología actoral en América latina, y apelando a la tesis de Marx sobre Feuerbach:

La teoría materialista de que los hombres son producto de las circunstancias y de su educación, y por tanto, los hombres modificados son producto de circunstancias y una educación distintas, olvida que son los hombres los que cambian las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado.

“Pero la esencia humana no es algo inherente al individuo. Es en realidad, un conjunto de las relaciones sociales” (Marx, 1969, 184).

Así se plantea en esta tesis que los actores latinoamericanos conscientes de sus contextos y de los constantes cambios que estos viven, deberán estar más conectados con ellos para adecuarse a los cambios que se desarrollan en las sociedades de la región. La conciencia del entorno, la ética del oficio y la conciencia de la base fundamental del teatro que es la comunicación, dará al teatro latinoamericano la fuerza necesaria para trascender, por construir desde la otredad que la región misma no ha logrado comprender, quizá el plantear la realidad de nuestros creadores escénicos como única y valiosa, plagada de

mezclas extranjeras e identidades propias y arraigadas, sea el camino a un teatro latinoamericano nuevo. Este texto pretende ser un aporte a la construcción de una valoración hacia el trabajo del actor, del actor latinoamericano para ser más específico, busca que este oficio propicie la toma de conciencia desde sí mismo para poder ser diseminada en las sociedades.

Conclusiones

A lo largo de la presente tesis se han observado métodos actorales desarrollados por diversas compañías en tres países de América Latina; México, Cuba y Chile, a través de un periodo de tiempo que abarca desde 1950 hasta el año 2000, aproximadamente. Lo anterior, de manera tal, que sirvan como muestra de las metodologías actorales en la región latinoamericana.

Gracias a lo anterior se presenta una propuesta de metodología que conjuga la mezcla de las mismas para plantearla como una opción de formación de actores en la región. Este acercamiento a las metodologías actorales se dio partiendo de la base de la actuación vigente hasta nuestros días “el método Stanislavskiano”, aunado a características de los métodos que cada una de las compañías aquí abordadas propuso durante el periodo estudiado.

Esta labor pretende una coherencia entre la formación académica de los actores y los contextos de la región, que afectan el trabajo creativo de tal manera que determinan visiones artísticas y procesos de creación determinados.

La búsqueda de una alternativa a las escuelas europeas, sin desconocerlas, es desde la visión de quien escribe la presente, una solución para la formación de actores, en busca del compromiso social, de la labor del mismo como arte de masas y de la creación de un discurso teatral latinoamericano. De esta manera se busca consolidar los conocimientos de los futuros actores a través de las experiencias compartidas en la región.

Este trabajo busca ver el desarrollo de la formación actoral desde diversas aristas, sin dejar de lado la parte social del mismo. Se ha planteado, al comienzo de esta investigación, la importancia del contexto histórico, político, y social para el desarrollo de un hacedor de teatro.

A lo largo de la investigación se evidencia la necesidad de adquirir principios ideológicos para generar teatro a partir de una necesidad real, no solo del actor o el grupo sino de la sociedad en la que se desarrollan.

El enfrentamiento a una realidad que atañe a todos los aspectos de la vida, una realidad palpable, genera una respuesta de todos los que la comparten. De este

modo los actores buscan conciliar su arte con su realidad, ambas realidades suyas y ambas vívidas.

Poco a poco en el proceso de formación actoral se va consolidando gracias a las influencias que le preceden. Esto deviene en un enriquecimiento de los procesos actorales a la par de los procesos sociales que los concentran, de esta manera el teatro y por ende los actores deben responder tanto a las demandas del público como, a las del mismo grupo.

Ambas partes pueden desarrollarse de manera más equitativa apoyándose mutuamente. Sin embargo, estarán determinadas por el magno contexto de su realidad histórica y su contexto social determinado

La importancia de analizar el proceso actoral en un contexto preciso ayuda a comprender de qué manera el actor se convierte en un ciudadano activo de las sociedades, debido a que el arte depende necesariamente de éstas ya que los contextualiza.

En cada una de las etapas que se analizó del desarrollo del teatro latinoamericano se encuentran las razones por las cuales el actor necesita ser consciente de su realidad para generar un teatro que realmente impacte en aquellos que lo observan. Y como la misma busca adaptarse a su entorno para sobrevivir.

En este trabajo, se sostiene la hipótesis de que el teatro que busque transgredir, impactar y perdurar en la memoria de la sociedad necesita de actores dispuestos a llevar a cabo esta labor.

El actor debe tener, según lo demuestra esta investigación, un desarrollo intelectual que le permita vislumbrar la sociedad en la que vive y proyectarla desde el lugar en que se arraiga, para así, dar a conocer los mensajes que se tienen por decir.

Un actor que conoce las raíces y las necesidades de su pueblo. Debe poder identificar por qué percibe el mundo de la manera en que lo hace y de esa forma, para así, analizar los aspectos positivos y negativos que lo llevarán a él y a su sociedad a mejorar.

Comprendido este punto, el actor se basa en dichos principios para ir al punto siguiente: elegir la problemática social que desea tratar en su trabajo artístico, preferentemente una que pueda ayudar a la comunidad en la que habita o evidenciar sus padecimientos.

Todos estos conocimientos y búsquedas deben ir guiados en grupo debido a que nacen del interés común y una de sus primicias es sin lugar a dudas, crear una identidad colectiva, no solo local sino regional.

Esta identidad debe ser alimentada por las vivencias, las percepciones y los aprendizajes de todos sus integrantes, pero también por el desarrollo de la sociedad que los alberga.

Estas expectativas a lo largo del proceso actoral, exigen al actor profundizar respecto a la interiorización, no solo de sí mismo sino de su realidad, contextualizando e intelectualizando sus propias percepciones, tanto internas como externas y la relación entre las mismas.

El aceptar la importancia de tomar partido e identificar la postura desde la cual el actor va a abordar la creación permite que el hecho escénico adquiera una riqueza más allá de la parafernalia, dota de significado cada una de las acciones visibles o no de los actores que desde este proceso tienen algo que decir. Lejos de los grandes escenarios o los vestuarios sofisticados, este teatro apela a la unidad del espectáculo y la mejora de comunicación con el espectador.

Es justo en este punto en el que se puede retomar a Brecht diciendo que “el único principio que jamás quebrantamos a sabiendas era: subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir en cada obra”. (Brecht 1900, 235).

La importancia de esta investigación radica en la necesidad de plantear paradigmas olvidados en la formación de actores tales como; la decisión, la individualidad al servicio colectivo y la creación como medio para expresar lo que puede hacer de este mundo un lugar mejor.

Si se concientiza el hecho de que un actor tiene la capacidad de mostrar las ideas, las situaciones y las vivencias que atañen a la humanidad, se debe comprender entonces que el hecho de que los discursos de esta sociedad, sean comprendidos por el mismo actor para poder desarrollar su trabajo.

Esta situación genera la exigencia hacia el actor de comprenderlos desde el punto de vista social, ya que el hecho escénico es en sí un hecho social que además va a demostrar realidades humanas.

Desde este punto de vista, un actor que tenga la capacidad de aceptar y aprovechar las circunstancias que lo envuelven y determinan su desarrollo, será capaz de transmitir mucho más de la realidad y hará de su actuación en hecho entrañable para aquellos que lo observan. Ya que lo comprenderá en sí mismo, y lo dará a entender, cumpliendo el objetivo de mejorar los canales de comunicación.

Se considera que el proceso actoral necesita retomar esta posición activa, desde todos los puntos, se necesitan actores comprometidos, dispuestos a arriesgar y

poner entre dicho la historia que los forma, para así fortalecerlos en su quehacer escénico.

Es entonces cuando el trabajo del teatro, particularmente, latinoamericano plantea una alternativa para optimizar la tarea de entretener y enseñar: Si el actor es consciente de su propio discurso podrá expresarlo de manera clara y lograr un teatro activo de ambos lados, el público y el hecho escénico, después de todo, el uno no existe sin el otro.

A lo largo de esta investigación se percibe que el teatro latinoamericano ha tomado cada una de las amenazas y debilidades de su tiempo y lugar, respectivamente, para construir una personalidad única y creativa.

La Creación Colectiva como metodología artística en toda la región, se transformó en pilar fundamental para la búsqueda y afianzamiento de diversos movimientos teatrales en la región. Esta incursión a las nuevas maneras de hacer teatro, de acuerdo a las necesidades y padecimientos de cada país y peculiaridades de la

región fueron encaminando el hecho escénico y sobre todo la formación del actor hacia la construcción de un ser social cada vez más humano y participativo.

El teatro en el periodo que se analiza demostró ser una alternativa para las preguntas referentes tanto al arte y sus motivaciones, como a la sociedad y sus relaciones, persiguiendo la construcción de una identidad definida, el ser latinoamericano.

El teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX demostró ser el medio por el cual es posible retratar realidades diversas, tan extensas y variadas como la región misma, pero con un objetivo en común crear un todo latinoamericano y reconocimiento hacia sí mismo y hacia los otros, alzando la preguntas más profundas sobre la humanidad y poniendo en duda el camino que ha seguido nos sólo la región en sus sociedades, sino el trabajo individual y de tomas de conciencia propio para generar comunidad.

Bibliografía

Ainsa, Fernando, (consultado marzo 18 2018)

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-unidad-de-america-latina-como-utopia/html/22964056-4b1a-11e0-8772-00163ebf5e63_5.html

<http://reliquiasideologicas.blogspot.mx/2010/06/crisis-politica-y-teatral-en-los-70s.html>

Luis Mario Moncada

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13195/public/13195-18593-1-PB.pdf

José Luis cruz de poesía en voz alta a la vanguardia exhausta

[Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX, coordinación de Armando Pereira. Colaboración de Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero. \(2ª ed. Corregida y aumentada. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán \[Filosofía y Cultura Contemporánea; 19\], 2004\).](#)

Véase Capítulo II: "El Teatro Chileno Bajo el Autoritarismo: 1973-1980" pp. 16-49, correspondiente a María de la Luz Hurtado, en el libro recopilatorio de

“Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980” pertenecientes a la autora ya menciona en compañía de Hernán Vidal y Carlos Ochsenius.

Villegas, Juan (2000), op. cit., p. 29. 28 Hurtado, María de la Luz (1998), “Los niveles de marginalidad en Radrigán” en Radrigán, Juan, Hechos consumados. Teatro 11 obras, LOM, Santiago de Chile, p. 9.

R. Carrió, “Teatro y modernidad: 30 años después”, La Jiribilla, [25-1-2009]; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en Espinosa Domínguez (coord.), Antología Teatro Cubano Contemporáneo, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1992, pp. 11-75;

O. Valiño & P. Morales, “Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano”, Tablas, 3-4 (1994), pp. 2-10. 67 Cf. Virgilio Piñera, citado por Julio E. Miranda, Nueva literatura cubana, Madrid, 1971, p. 106.

Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”. Sobre el Teatro Estudio, A. Correa, “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad, Latin American Theatre Review, pp. 67-77 [3-3-2009], p. 68

Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...” 70 Sobre esto, cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 29-30. 71 Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 1.

AGUILERA BARRA, O. 1986. El Teatro Comunitario como espacio de interrelación entre los jóvenes y entre el público y espectáculo. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

ALFARO RODRÍGUEZ, L. y SURA ULLOA, C. 2007. Sistematización de tres experiencias teatrales en Chile: un desafío para el trabajo social comunitario. Memoria de título. Santiago, Escuela de Trabajo Social, Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social. APPLE, M. W. 1991.

. Educación, cultura y poder: Basil Bernstein y la sociología neo marxista de la educación. Revista de Educación, Madrid. 305. p. 157-177. APPLE, M. W. 1996.

El conocimiento oficial: la educación democrática en una era conservadora. Barcelona, Ed. Paidós. APPLE, M. W. 2016. Can education change society? Nueva York, Ed. Routledge. BARAUNA TEIXEIRA, T. M. 2005.

Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal. Barcelona, Univiersitat Autònoma de Barcelona, Facultad de Pedagogía. BEAUVOIR, S. 1963.

El pensamiento político de la derecha. Buenos Aires, Ed. S. XX. BERGER, P.L. y LUCKMAN, T. 1993.

La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Ed. Amorrortu. 93 BIDEGAIN, M. 2007.

T e a t r o comunitario. Resistencia y transformación social. Buenos Aires, Atuel. BIDEGAIN, M. 2011.

Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. Revista Stichomythia, Valencia. 11-12. pp. 81-88

BRECHT, B. 1970. Escritos sobre teatro. Tomo 3. Buenos Aires, Nueva Visión.

BOAL, A. 1985. Teatro del oprimido / 1. Teoría y práctica. 3ª ed. México, Editorial Nueva Imagen.

BOAL, A. 1998. Teatro del oprimido / 2. Ejercicios para Actores y no Actores. Barcelona, Alba Editorial. BOZO, J. 2016.

Trayectoria del Teatro Popular en Chile; entre la Dictadura y la Transición democrática. Proyecto de Tesis para Obtención de Grado de Magíster en Sociología. Santiago, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

CAMPOS MUÑOZ, D. 1985. Teatro poblacional chileno (1978-1983). Buenos Aires, Editorial Araucaria.

CIFUENTES GIL, M. 1999. La Sistematización de la práctica en trabajo social. Colección política, servicios y Trabajo Social. Argentina, Ed. Lumen/Humanitas.

DEWEY, J. 1982. Democracia y educación. Buenos Aires. Ed. Losada.

DIÉGUEZ, I. 2007. Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas. Buenos Aires, Atuel.

DUBATTI, J. 2007. Filosofía del teatro i. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires, Atuel.

FILHO, L. 1964. Introducción al estudio de la escuela nueva. Buenos Aires, Kapelusz. 94

FREIRE, P. 1969. La educación como práctica de la libertad. Montevideo, Ed. Tierra Nueva.

FREIRE, P. 1984. Entrevista a Paulo Freire. Cuadernos de pedagogía, Barcelona. 7/8. pp. 33-53.

FREIRE, P. 2002. Pedagogía de la esperanza. 5ª edición. México, Ed. Siglo XXI.

FREIRE, P. 2005. Pedagogía del Oprimido. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI.

FREIRE, P. 2006. Pedagogía de la Autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa. México, Ed. Siglo XXI.

FUNDACIÓN AVINA. 2005. Cultura y transformación social. Santiago de Chile, VIVA Trust. Libro de circulación restringida.

GADOTTI, M. 1998. Cap. 10: El pensamiento pedagógico de la escuela nueva. En: Historia de las ideas pedagógicas. México, Ed. Siglo XXI.

GARCÍA HOZ, V. 1996. Tratado de educación personalizada. Enseñanzas y técnicas artísticas. Madrid, Ediciones RIALP.

GARCÍA-HUIDOBRO, M. V. 1996. Manual de pedagogía teatral. Santiago de Chile, Editorial Los Andes.

GARCÍA-HUIDOBRO, M. V. 2004. Pedagogía Teatral, metodología activa en el aula. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.

GARZÓN CÉSPEDES, F. 1978. Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva. Cuba, Ed. Casa de las Américas.

GIROUX, H.A. 1990. Los Profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del Aprendizaje. Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia y Ediciones Paidós Ibérica S.A.

GIROUX, H.A. 1996. Placeres inquietantes. Madrid, Ediciones Paidós Ibérica S.A.

GIROUX, H.A. 2001. Cultura, política y práctica educativa. Barcelona, Ed. Graó.

GIROUX, H.A. 2003. Pedagogía y política de la esperanza: teoría, cultura y enseñanza: una antología crítica. Buenos Aires, Ed. Amorrortu.

GIROUX, H.A. 2004. Teoría y resistencia en educación: una pedagogía para la oposición. México, Ed. Siglo XXI.

GIROUX, H.A. 2016. La educación y la crisis del valor de lo público. Desafiando la agresión a los docentes, los estudiantes y la educación pública. Montevideo, Criatura Editora.

LAFERRIÈRE, G. 1997. La pedagogía puesta en escena. Madrid, Ed Ñaque.

LAFERRIÈRE, G. 1999. La pedagogía teatral, una herramienta para educar. Educación Social: Revista de intervención socioeducativa. 13. pp. 54-65

LOAIZA ZULUAGA, L. F. 2008. Pedagogía y Teatro. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. 2 (1) pp. 122–126.

MCLAREN, P. 1997. Pedagogía crítica y cultura depredadora. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

MCLAREN, P. 1998. La vida en las escuelas. Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación. México, Ed. Siglo XXI.

MCLAREN, P. y KINCHELOE, J.L. 2008. Pedagogía Crítica: ¿De qué hablamos? ¿Dónde estamos? Barcelona, Editorial Grao.

MARCHIONI, M. 2001. Comunidad y cambio social. Teoría y praxis de la acción comunitaria. Madrid, Ed. Popular.

MARX, K. y ENGELS, F. 1962. La sagrada familia y otros escritos. México, Ed. Grijalbo.

MARX, K. 1966. Tercera tesis sobre Feuerbach en Marx-Engels. Obras escogidas. Moscú, Editorial Progreso. 96

OCHSENIUS, C. 1988. Práctica teatral y expresión popular en América Latina. Buenos Aires, Edit. Paulinas. PAVIS, P. 1998.

Diccionario de Teatro. Barcelona, Ed. Paidós. PIANCA, M. 1990.

El teatro en nuestra América: un proyecto continental (1959- 1989).

Minneapolis, Institute for the study of Ideologies and Literature.

PRADENAS, L. 2008. Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Santiago de Chile, Ed. LOM. PRATI, B. 2016.

Hacia una pedagogía teatral crítica. Comenzando un camino para la transformación del proceso enseñanza-aprendizaje del teatro en la formación escolar. Tesina para optar al grado pedagogo teatral. Santiago de Chile, Universidad ARCIS, Facultad de Artes.

PROAÑO GÓMEZ, L. 2005. Teatro comunitario, belleza y utopía. En:
PELLETERI, O. (ed.) Teatro memoria y ficción. Buenos Aires, Galerna.
REYES, R. 2009.

Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico Social. Tomo
1/2/3/4. Madrid-México, Ed. Plaza y Valdés.

SANTIBÁÑEZ, E. 1993. Manual para la sistematización de proyectos
educativos de acción social. Santiago de Chile,

CIDE SÁNCHEZ, J. A. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea.
Madrid, Ed. Visor Libros.

SARLO, B. 2010. Reseña de —La escuela de Fráncfortll de Rolf Wiggershaus.
Utopía y praxis latinoamericana. 15(50). pp. 133-137

SOLANS, P. 2000. Arte y resistencia. Revista Lápiz. 167.

TRASTOY, B. 1991. En torno a la renovación teatral argentina de los años '80.
Latin American Theatre Review. 93-100. 97

VÁZQUEZ LOMELÍ, C.M. 2003. Pedagogía Teatral Crítica: una aproximación
teórico-metodológica para la formación de actores profesionales en el estado
de Jalisco. Tesis doctoral. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

VÁZQUEZ LOMELÍ, C.M 2009. Pedagogía Teatral: Una propuesta teórico
metodológica crítica. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte,
Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 3 (3). Pp.60-73.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL COLECTIVO SUSTENTO. Página web. [En línea]
[Consulta: 05 de junio de 2016].

DEL PALACIO DÍAZ, A. 2005. La escuela de Frankfurt: el destino trágico de la razón. [En línea] Revista Casa del Tiempo, México. 26-33. [consulta: 15 de agosto de 2016].

FALZARI, G. 2011. La comunicación teatral comunitaria: La obra como estrategia. [En línea] La revista del CCC. 11. <
<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/229/>> [consulta: 18 de junio de 2016].

FREIRE, P. 1993. Jornadas en Argentina: Interrogantes y propuestas en Educación. Ideales, mitos y utopías a fines del siglo XX. [Videograbación Conferencia] Página web [en línea] <
<https://www.youtube.com/watch?v=UqpyKzxJI1Q> > [consulta: 18 de julio de 2016].

FERNÁNDEZ, C. 2016. Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo: Los inicios de un movimiento. [En línea] Aisthesis, 147-174. [Consulta: 19 de octubre de 2016]. 98

HENRY GIROUX. Sitio web. [En línea] [Consulta: 11 de noviembre de 2016].

HERAM, Y. 2005. Teatro comunitario, teatro transformador. [En línea] Cuaderno de Trabajo, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. 64. [consulta: 28 de agosto de 2010]

LAFERRIÈRE, G. 1996. El perfil del profesor de arte dramático. [En línea] Educación social: Revista de intervención socioeducativa. 2. pp. 105-112. [consulta: 17 de noviembre de 2016].

LA PEDAGOGÍA del disidente, de Peter McLaren. 2011. Escuela y reproducción social [en línea] Buenos Aires, Argentina. [Consulta: 10 de octubre de 2016].

LÓPEZ NOREÑA, G. 2010. Apuntes sobre la pedagogía crítica: su emergencia, desarrollo y rol en la posmodernidad. Vol. 1. [En línea] Florida Valle del Cauca, Atlantic International University, Universidad Santiago de Cali y Universidad de san Buenaventura [consulta: 08 de Junio de 2016].

PROAÑO-GÓMEZ, L. 2010. El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino. [En línea] Revista Afuera. 9. [consulta: 05 de julio de 2016].

RANCIÈRE, J. [2010] Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. [En línea] Revistas estudios visuales. Retórica de la resistencia. 7. PP.- 99 81-89. [Consulta: 9 de Junio de 2016].

RASFTOPOLO, A. 2011. Apuntes sobre Teatro Comunitario. Posadas, Misiones. [En línea] La revista del CCC. 11. [consulta: 18 de junio de 2016].

RED DE INVESTIGADORES de Teatro Comunitario. Blog de investigadores de teatro comunitario. [En línea] [Consulta: 12 de marzo de 2016]

RED NACIONAL de teatro comunitario de Argentina [en línea] [consulta 20 de Septiembre de 2016]. TEATRO PASMI. [En línea] [Consulta: 05 de junio de 2016].

<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf>

Magdalena Pérez Asensio, historia del teatro cubano

Eliseo Alberto, “Los años grises”, Encuentro de la Cultura Cubana, verano 1996, pp. 33-41, en p. 36 [3-3-2009]. 95 Cf. A. Correa, “El teatro cubano de los 80”,

T. García, “Del conjunto dramático de Oriente al Cabildo Teatral de Santiago”, Revista Cabildo, nº 4, (Agosto 1992), 1-11 [revista mecanografiada y regalada por Pascual Díaz]

Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral de Santiago”, 30 Aniversario, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Departamento de Promoción de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, enero, 1991, p. 2 (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago). 102 Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 2. (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago).

106. 103 Cf. R. Meneses, en Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 3. 104 Cf. R. Leal, Breve historia..., p. 168. 105 Cf. I. M. Martiatu Terry, “El Caribe. Teatro...”, p. 113. 106 Grupo La Teatrova, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 48.

Cf. R. Carrió, "Teatro y modernidad...", p. 2. 108 Cf. R. Leal, Breve historia..., p

Cf. A. Correa, "El teatro cubano de los 80...", p. 70. 131 Cf. O. Valiño & P.

Morales, loc. cit., p. 2. MAGDALENA PÉREZ ASENSIO 80

Camilo Kong Pineda. academia.edu

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/38770> Núñez Álvarez

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133549/Pedagogia-critica-y-formacion-teatral.pdf?sequence=3> blanco Jessen Constanza

Alvarado, Rodrigo. «Centro de Estudios Miguel Enríquez.»

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0232.pdf
(último acceso: 22 de Septiembre de 2016).Brunner, José Joaquín.

América Latina, Cultura y Modernidad. México, D.F.: Grijalbo: Consejo
Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Cuerpo Escénico: Revista del Teatro
Nacional Chileno. 1942-2001.

Edición de aniversario 70 años. Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
2011. Dibam. «Memoria Chilena.» Teatro chileno (1973-
1990) | Presentación.http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=teatrochilenopostgolpe(último acceso: 22 de Septiembre de 2016).Errázuriz, Luis
Hernán. “

Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del Golpe Estético-Cultural.”

Latin American Research Review, Vol. 44 N°2. 2009. Hurtado, María de la Luz.

Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena, Tomo III, 1973-1990.

Santiago: Comisión Bicentenario Chile, 2010. Hurtado, María de la Luz;
Ochsenius, Carlos; Vidal, Carlos:

Teatro Chileno de La Crisis Institucional: 1973-1980. Antología Crítica.

Minnesota Latin American Series. CENECA. 1982.

Kuhn, Cristóbal, Emilio Romero, y Gonzalo Vergara.

“Teatro profesional independiente chileno / 20 años de historia (1968-1998) con sus ojos.”

Tesis (Licenciado en Comunicación Social) -- Universidad Diego Portales, 1998
Santiago, Chile, 1998.

Lepeley, Oscar. «Cincinnati Romance Review. »

Teatro y dictadura: Emergencia de un teatro chileno contestatario.

<http://www.cromrev.com/volumes/1998-VOL17/07-1998-vol17-Lepeley.pdf>

(último acceso: 28 de Septiembre de 2016). Piña, Juan Andrés.

20 años de teatro chileno: 1976-1996.

Santiago: RiL editores, 1998. Radrigán, Juan. «Diario La Nación.»

Teatro y dictadura.

17 de Diciembre de

2006.http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061216/pags/20061216180018.html (último acceso: 22 de Septiembre de 2016). Sáez, Fernando.

Cien años de teatro: (1900-2000).

Santiago, Chile: sudamericana, 2001. Vidal, Hernán. “

Dictadura Militar, Trauma Social e Inauguración de la Sociología del Teatro en Chile”.

Institute for the study of ideologies and literature. Series: Literature and human rights N°8. Minnesota. 1991 Wright, Edward.

Para comprender el teatro actual.

México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. Zegers, María Teresa.

25 años de teatro en Chile: (1970-1995).

Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, 1999

Bibliografía Adorno, Theodor W. (2003), Notas sobre literatura, Edit. Akal, Madrid, 696 pp.

Badiou, Alain (1999), El ser y el acontecimiento, Manantial, Buenos Aires, 592 pp.

Benjamín, Walter (2003), La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, ÍTACA, México, 128 pp.

Cassigoli, Rossana, (2010), Morada y memoria, Gedisa, Barcelona, 254 pp.

Fisher, Virginia (1985), Tres hombres de teatro, Nacimiento, Santiago de Chile, 96 pp.

Griffero, Ramón (2000), "El teatro Chileno al fin del siglo" en Resistencia y poder: Teatro en Chile, Iberoamericana, Madrid, 186 pp.

Hurtado, María de la Luz (1998), "Los niveles de marginalidad en Radrigán" en Radrigán, Juan, Hechos consumados, Teatro 11 obras, LOM, Santiago de Chile.

Hurtado, María de la Luz (1982), Transformaciones del teatro chileno en la década del 70 (Antología Crítica), CENECA, Santiago de Chile, 256 pp.

Moulian, Tomás (1997) Chile actual. Anatomía de un mito, LOMARCIS, Santiago de Chile, 386 pp. Pavis, Patrice (1998),

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, ed. Paidós, Barcelona, 560 pp.

Stanislavsky, Constantin (2000), Un actor se prepara, Diana, México, 268 pp.

Stanislavsky, Constantin (1999), Creación de un personaje, Diana, México, 334 pp.

Tunermann, (consultado marzo 15 2018)

<https://journals.openedition.org/polis/4122>)

Villegas, Juan (2000), "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX" en Resistencia y poder: Teatro en Chile, Iberoamericana, Madrid. pp. 16-38.

Villegas, Juan (2005), Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina, Galerna, Buenos Aires, 326 pp.

POÉTICAS DE LA MEMORIA EN EL TEATRO CHILENO: PRÁCTICAS...

ACTA 61 FORMACIÓN. Pmd 59 19/05/2016, 08:03 p.m. 60 ACTA

SOCIOLÓGICA NÚM. 61, MAYO-AGOSTO DE 2016 Revistas y periódicos

Castro, Alfredo (2001), "Esta larga enfermedad de la memoria" en Apuntes, núm. 119-120, Universidad Católica, Santiago de Chile, pp. 83-89.

Dubatti, Jorge "Teatro, producción de sentido político y subjetividad", Gestos, núm. 30, University of California, California, abril de 2016, pp. 13-22.

Piña, Juan Andrés, "Espectáculos de la otra Chilenidad", en Teatro al Sur, núm. 3, Santiago de Chile, mayo 1996, pp. 41-45.

Radrigán, Juan, entrevista realizada por Marcia Ramírez en: Las Últimas noticias (suplemento), Talleres El Mercurio, Santiago, 1902-v., 12 marzo 1999, p. 10.

Ricoeur, Paul, "La marca del pasado", Historia y grafía, núm. 13, UIA, México, 1999, pp. 158-184. Richard, Nelly, "lo crítico y lo político en el arte", Revista de crítica cultural, núm. 28, Chile, 2004, PP. 30-47.

Richard, Nelly, "Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973", en Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad, núm. 46, FLACSO, Santiago, enero 1987, pp. 2-15.

Rojo, Grinor, "Teatro Chileno bajo el fascismo", Araucaria de Chile, edit. Mishay, núm. 22, 12 v., Madrid, 1983, pp. 123-136. Thayer, Willy, "Crítica, Nihilismo e interrupción. La avanzada después de márgenes e instituciones", 2005, en [http:// www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, pp. 1-23.