UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO INTERDISCIPLINARIO EN
LETRAS Y ARTES EN AMÉRICA CENTRAL

HACIA UNA ESTÉTICA Y UNA ÉTICA LIBERADORAS EN LAS ARTES ESCÉNICAS CENTROAMERICANAS

El proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rondón

SUSTENTANTE: ADRIANO CORRALES ARIAS

HEREDIA, OCTUBRE 2010

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador
del Posgrado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central
con mención en Cultura Artística para optar al grado de Doctor

UNIVERSIDAD NACIONAL

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO INTERDISCIPLINARIO EN

LETRAS Y ARTES EN AMÉRICA CENTRAL

HACIA UNA ESTÉTICA Y UNA ÉTICA LIBERADORAS EN LAS ARTES ESCÉNICAS CENTROAMERICANAS

El proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón

SUSTENTANTE: ADRIANO CORRALES ARIAS

HEREDIA, OCTUBRE 2010

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA · COSTA RICA ·
MCMLXXIII
BIBLIOTECA

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador

del Posgrado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central

con mención en Cultura Artística para optar al grado de Doctor

HACIA UNA ESTÉTICA Y UNA ÉTICA LIBERADORAS EN LAS ARTES ESCÉNICAS CENTROAMERICANAS

El proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón

SUSTENTANTE: ADRIANO CORRALES ARIAS

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Letras y Artes. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de estudios de Posgrado de la Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica.

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA

BIBLIOTECA
FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Signatura | Código de barras

Devuelva este libro en la última
fecha indicada

RECIBIDO
12 SET 2011

0643-11-P.UNA

Miembros del Tribunal Examinador

Presidente Consejo Central de Posgrado

Director DILAAC

Tutora

Asesor

Asesor

Sustentante

RESUMEN

El trabajo de investigación que se presenta en este informe tiene como universo el teatro popular centroamericano. En ese amplio marco se detectó y seleccionó una propuesta escénica ubicada en Honduras, pero con carácter multinacional: el trabajo del teatrista Rafael Murillo Selva-Rendón. Por tanto, la tesis que se presenta aborda, desde un método plural y fronterizo, el estudio, análisis e interpretación de la práctica artística del teatrista mencionado.

Dicho abordaje se hace desde cinco puestas en escena seleccionadas también por su índole popular y por su desprendimiento del quehacer teatral centroamericano en tanto se desarrolla en comunidades lejanas de los centros culturales y políticos y con agentes/actores de esas mismas comunidades. Esas características socioculturales convierten la práctica artística de Murillo Selva-Rendón en una propuesta particular y novedosa en la región.

El análisis se hace desde una metodología plural que privilegia lo cualitativo, lo comparativo y lo interpretativo desde un marco teórico sociocrítico e histórico signado por el *giro decolonial*, la *interculturalidad*, la *antropología teatral*, la *etnoescenología*, la *sociología de las ausencias* y *de las emergencias*, así como la presencia de una valoración ética y política ante los sectores excluidos del capital cultural, lo que implica una traducción de la *socialidad* en el proceso de *aesthesis*.

Para lo anterior fue necesario, como marco contextual del objeto de estudio, un breve panorama histórico del teatro con perspectiva popular en Centroamérica y América Latina en general, así como la descripción, análisis dramatúrgico e interpretación de las muestras escénicas del teatrista en cuestión. Al final se enumeran los resultados y se presentan las consecuencias de dichos resultados como conclusiones epistemológicas y metodológicas dentro de lo que se considera una propuesta emergente para atender y entender la acción y la práctica teatral en Centroamérica.

A Leda

Por su apoyo

y comprensión infinita

Al maestro Rafael Murillo-Selva Rendón

Por su apertura,

su guía y su tolerancia

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

Agradecimientos

Deseo dejar constancia de mi eterno agradecimiento a todas las personas que apoyaron y colaboraron con esta investigación. En primer lugar al maestro Rafael Murillo-Selva-Rendón por permitirme ingresar a su universo teatral y a su contexto humano-afectivo y sociocultural. Luego a las actrices y actores del grupo *Laninigüi Mua* y de las comunidades garífunas donde siempre fui bien recibido, así como a los muchachos del grupo *El Manchén* y los adolescentes, niños y niñas del grupo *La Cantera*.

A la maestra María Amoretti por su apoyo académico, bibliográfico y humano, sin ella hubiese sido imposible finalizar el trabajo. Al maestro Jorge Chen por sus consejos y su apoyo bibliográfico. Al maestro Ricardo Blanco por su identificación temprana con mi proyecto y por su apoyo incondicional y su bonhomía. A la Dra. Patricia Fumero por su lectura atenta y su comprensión. Al Dr. Arnoldo Mora por el acompañamiento en muchos tramos de la investigación. A la Dra. Patricia Alvarenga por su aliento y su colaboración. Al Proyecto interuniversitario "Hacia una historia de las literaturas centroamericanas" (HILCAS-CONARE), al CIICLA de la Universidad de Costa Rica y al propio Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras de América Central de la Universidad Nacional por el patrocinio en forma de beca, así como a la compañera Verónica Ríos Quesada por su tarea de enlace.

Igualmente agradezco al Departamento de Recursos Humanos del Instituto Tecnológico de Costa Rica en su Oficina de Becas, así como a la Escuela de Cultura y Deporte y el DEVESA en San Carlos, por el tiempo concedido para mi trabajo de campo y la redacción final. Refiero también el estímulo y apoyo incondicional de la compañera Alexandra de Simone y del equipo de trabajo de la Unidad de Cultura y de la Casa Cultural Amón del Centro Académico de San José del ITCR.

Finalmente a los diversos investigadores, autores y colegas centroamericanos que recomendaron bibliografía y apoyaron mis búsquedas señalando posibles rutas y hasta enviando textos desde sus países de origen. No podría nombrarlos a todos dado el riesgo de dejar a alguien por fuera. Por último a la señorita Sofía Balmaceda Meza por su invaluable labor de secretariado, lo que me permitió ordenar y reorientar el texto final.

INDICE

Capitulo I: INTRODUCCIÓN 10

1.1. Universo y pertinencia del tema.....10

1.2. Objetivos de la investigación.....19

1.3. Hipotesis.....21

1.4. Diseño metodológico.....24

1.5. Marco teórico-conceptual.....30

1.5.1. Breve explicación metodológica.....30

2.1. La práctica intercultural en el teatro no occidental.....42

2.2. La "etnoescenología".....46

2.3. La perspectiva antropológica: hacia una antropología del espectáculo.....48

2.4. Presencia de Foucault y Bajtin.....55

2.5. El giro decolonial.....55

Capítulo II: ANTECEDENTES TEÓRICOS Y PRÁCTICOS.....65

2.1. Consideraciones generales y antecedentes históricos.....65

2.2. Significado e importancia del teatro popular.....67

2.3. Acercamientos a la obra de Rafael Murillo Selva-Rendón.....73

2.4. Panorámica histórica del teatro popular en América Latina.....77

2.5. Panorámica histórica del teatro popular en América Central.....92

Capitulo III: LA PROPUESTA DE MURILLO SELVA-RENDÓN.....116

3.1. *El Bolívar descalzo*: Historia popular del *Teatro Anónimo Identificador*.....116

3.2. Una breve experiencia en Guatemala: *El terremoto*.....121

3.3. *Loubavagu*, el otro lado lejano.....123

3.3.1. Sobre la metodología de trabajo.....126

3.3.2. Sobre la puesta en escena.....130

3.4. *El caso Riccy Mabel* o *Creo que nadie es capaz de mentir*.....138

3.5. *La danza con las almas*: teatro ceremonial.....143

3.6. *La historia de una ceiba* o *Antes del huracán*: memoria y ecología teatral.....154

Capítulo IV: HACIA UNA DRAMATURGIA INTERCULTURAL DEL ESPECTÁCULO.....164

4.1. Dramaturgia versus dirección escénica.....164

4.2. La estructura dramática en el texto y en la puesta en escena.....167

4.3. La dramaturgia intercultural y liberadora de Murillo Selva-Rendón.....171

Capítulo V: HACIA UN TEATRO DE LA LIBERACIÓN.....179

Capítulo VI: RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....193

6.1. Resultados.....193

6.2. Conclusiones.....201

ANEXOS.....215

BIBLIOGRAFÍA.....233

DESCRIPTORES

Teatro popular centroamericano/identificador/intercultural/liberador

Prácticas escénicas populares

Dramaturgia de la puesta en escena

Epistemología y metodologías fronterizas

Etnoescenología y antropología teatral

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

Capítulo I: INTRODUCCIÓN

1.1. Universo y pertinencia del tema:

En Centroamérica son escasos los estudios a profundidad sobre el teatro popular. (En el capítulo II, *Antecedentes teóricos y prácticos*, específicamente en el apartado de América Central, se reseñan las búsquedas más importantes). Ello ha conducido a una especie de ausencia o invisibilización del teatro popular en la academia y en los proyectos, o políticas culturales, es decir, en el dispositivo institucional, salvo serias excepciones, como se verá en los mismos antecedentes. Lo anterior se debe a que la subalternidad no se deja representar por los cánones académicos del pensamiento eurocéntrico. Así, el teatro popular se ha desestimado como práctica sociocultural y objeto de estudio al calificársele como "teatro de aficionados" o como expresión "no profesional" e irrelevante, incluso residual o vulgar, por tanto no digna de ser evaluada ni estudiada como componente de las artes escénicas. En otras palabras, se le ha menospreciado como una actividad menor, escénicamente hablando, "atrasada" o "no seria", y que, por tanto, no requiere de mayor atención artística ni cognitiva.

Ciertamente en muchos casos la actividad del teatro popular es demasiado frágil y poco consistente en el tiempo; sus proyectos muchas veces son efímeros y no sostenibles debido a la carencia de recursos técnicos para la producción, a la inestabilidad de sus miembros por razones socioeconómicas y laborales, así como por la ausencia de protocolo, lo que implica carencia de documentación escrita. Sin embargo, desde la historia precolombina, como se verá más adelante, existen indicios de un teatro ritual y festivo dialéctica y dia-

lógicamente alojado en las comunidades centroamericanas. Su práctica ha estado presente en el devenir de nuestros pueblos y sigue siendo un elemento imprescindible en la amplia y compleja expresividad popular. Son cientos los pobladores, trabajadores, amas de casa, estudiantes, profesionales, etc., quienes cotidianamente se integran y participan en colectivos teatrales comunales de toda índole. En Honduras, país poco frecuentado por los estudiosos del hecho escénico y los estudios culturales en general, uno de esos proyectos comunales llama la atención como objeto de estudio por su permanencia en el tiempo y por su capacidad de resistencia en un medio no tan propicio para la actividad teatral dadas sus características históricas, socioculturales y económicas. Se trata del proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón (se utilizan "tres apellidos" porque el autor refiere que Selva-Rendón es uno sólo según su afecto matrilineal).

Rafael Murillo Selva-Rendón (Tegucigalpa, 1936: ver Anexos) no es un dramaturgo exactamente, mejor dicho, es mucho más que un dramaturgo en el sentido convencional: es un hombre de teatro integral. Tradicionalmente se ha considerado al dramaturgo, o al "escritor de obras para el teatro", como alguien que, además de escribir piezas dramáticas para ser representadas, se distingue como el principal "productor de teatro", en tanto es quien determina el tipo de montaje por realizar, así como su valor simbólico y estético. De tal manera que, la concepción que ha privado en cuanto al teatro y su historia es una visión letrada, es decir, literaria, dramatúrgica, donde el texto es lo central.

No obstante, es importante acentuar que el hecho teatral surge en la misma representación, la cual articula un complejo entramado de escritor-director-actor-texto-decorados-públicos. Por ello, considerar el contexto de un montaje se hace fundamental y no se puede aplicar el esquema de autor-texto-público de una manera simplista. El modelo, patentizado

por el esquema Emisor-Mensaje-Receptor, ha convencido a la academia de la utilidad de su aplicación a los productos estéticos, sin tener en cuenta los aspectos negativos inherentes a su campo específico de origen y a las dificultades de dicha extrapolación. En efecto, en el caso del teatro, por ejemplo, sería altamente difícil delimitar quién o qué es el Emisor, si tenemos en cuenta los siguientes participantes: dramaturgo, director, actor, escenógrafo, músico, coreógrafo, empresario, entre otros (Tordera, 1983: 165-166).

En cuanto a Rafael Murillo Selva-Rendón, el aporte fundamental es conceptual y práctico puesto que elabora una teoría y una metodología del teatro como representación y no como literatura, de tal manera que se invierte el proceso: primero es el trabajo de investigación, luego el trabajo con actores que incluye la formación técnica, pues casi siempre trabaja con actores no "profesionales", y luego adviene el texto dramático, el cual se edita paralelo a la puesta en escena como resultado del mismo proceso. Generalmente el texto dramático, o la dramaturgia del montaje, que en el caso de esta investigación es la que interesa, se realiza con aportes colectivos, aunque a partir de una propuesta elemental del director.

Ciertamente ha habido producciones en donde Rafael Murillo Selva-Rendón ha escrito el texto antes, previa investigación. Por ejemplo, *El sida y la vida. El caso de Colacha Cruz*, una obra para títeres y actriz, la cual se estrenó en 1999 aunque continúa inédita como texto dramático. O ha trabajado con textos de otros dramaturgos, de acuerdo con la necesidad del montaje y con las características del grupo teatral: versiones de *El burgués gentilhombre* de Moliére, *El fantoche lusitano* de Peter Weiss, *Sebastián sale de compras* del dramaturgo guatemalteco Manuel José Arce, *La empresa perdona un momento de locura* del dramaturgo venezolano Rodolfo Santana, así como textos de Bertolt Brecht, Ramón del

Valle Inclán, etc. (ver Anexos). Igualmente ha producido el texto a partir de otros textos como en *El Caso Riccy Mabel* o *Creo que nadie es capaz de mentir* (Murillo Selva-Rendón: 1999), texto dramático de denuncia sobre la violación y asesinato de una estudiante del Magisterio por parte de altos oficiales del ejército hondureño, escrito sobre la base de una investigación periodística y de derecho penal sobre un proceso judicial, montado con un grupo de actores jóvenes de un barrio marginal de Tegucigalpa: *El Manchén*, y estrenado en 1995. Sin embargo, en este caso, el texto dramático final es una creación colectiva, en tanto testimonio de las víctimas y testigos a partir de entrevistas, y de la participación de los jóvenes actores en la armazón dramatúrgica del espectáculo.

Lo cierto es que el centro de su actividad, como director y pedagogo teatral, es la creación de una dramaturgia a partir de las características socioculturales de una localidad, una etnia o un problema específico, y con la preparación de actores de esa comunidad, o de esa etnia. Murillo Selva-Rendón, de alguna manera, invierte el proceso de creación teatral, proponiendo una nueva metodología de trabajo desde la performatividad y la capacidad creativa de los sectores populares. Esa ancha banda de la labor teatral del director hondureño es la que se privilegia en la presente investigación.

Se parte, al unísono con el teatrista hondureño, de la presunción de que el teatro occidental atraviesa por una profunda crisis en su paradigma estético/operativo y que, para salir de ella, la perspectiva que debe privar en los países centroamericanos, periféricos y marginales, es la de entregar a los sectores populares las armas de la producción teatral, pero no paternalmente, como se ha estilado en los programas de extensión cultural o en las políticas culturales, tanto estatales como privadas, sino en un proceso de autogestión y creación colectiva. El traslado de las herramientas técnicas del teatro a comunidades y sectores po-

pulares persigue no solamente la creación de grupos teatrales, sino también la formación de públicos, los cuales deben manejar los entresijos del hecho teatral, tal y como sucede con algunos deportes donde el espectador domina las reglas y los principios del espectáculo. Murillo Selva-Rendón, en ese sentido, aspira a que el teatro llegue a ser tan popular como el fútbol (Corrales Arias, 1997b: 28-32). Ese modo de producción teatral lo ha venido realizando Murillo Selva-Rendón desde hace muchos años, no solo en Honduras, sino en países tales como Colombia, Guatemala y hasta Sri Lanka, generando una experiencia apreciable para el teatro centroamericano y latinoamericano en general, como respuesta teórico-metodológica a aquella crisis, desde la especificidad de su historia y de su entorno sociocultural.

La crisis de occidente, que es una crisis del sistema capitalista mundial (Hinkelammert, 1996: 241), de las artes escénicas y del arte en general, remite también a una crisis epistemológica. Se afronta actualmente una etapa de transición hacia un futuro desconocido; nunca como hoy la humanidad percibe una dramática incertidumbre en su devenir. Se asiste a un cambio de época signado por la preponderancia del mercado y la globalización neoliberal, así como por el impacto ecológico de ambas, lo que plantea, en mucho, un callejón sin salida. Es decir, los problemas modernos no cuentan con soluciones modernas. Y las ciencias sociales, o humanas, no son ajenas a esa crisis, a esa transición y a esa problemática.

Para el sociólogo e investigador portugués Boaventura de Sousa Santos también las ciencias sociales están pasando por una crisis,

> "porque están constituidas por la modernidad occidental, por este marco de tensión entre regulación y emancipación que dejó afuera a las sociedades coloniales, donde

esa tensión fue reemplazada por la "alternativa" entre la violencia de la coerción y la violencia de la asimilación. Algunas corrientes de las ciencias sociales miraron, sobre todo, la regulación –los estructural-funcionalistas. Los otros, los marxistas, los críticos, se centraron más en la emancipación, pero la idea fue siempre una visión eurocéntrica de esta tensión, y por lo tanto colonialista. La crisis de este paradigma es general y por eso cubre, con ámbitos distintos, todas las corrientes hasta ahora en vigor. Por tanto me parece correcto que se hable de una crisis general de las ciencias sociales. Además, nuestras grandes teorías de las ciencias sociales fueron producidas en tres o cuatro países del Norte. Entonces, nuestro primer problema para la gente que vive en el Sur es que las teorías están fuera de lugar: no se adecuan realmente a nuestras realidades sociales. Siempre ha sido necesario para nosotros indagar una manera en que la teoría se adecúe a nuestra realidad. Pero hoy el problema es todavía mayor, porque nuestras sociedades están viviendo en un marco de globalización y vemos más claramente la debilidad de las teorías sociales con las cuales nosotros podemos trabajar" (Santos, 2006: 15).

Claro está que esta tesis no escapa a esa problemática; más bien la exhibe. Se trata, por tanto, de reinventar las ciencias sociales, entre ellas las humanidades, o los estudios culturales, desde el propio contexto (desde el "Sur"), no como una contra-metodología, sino como una reevaluación y reaplicación de la teoría para que se aproxime de mejor manera a los problemas concretos de nuestra realidad. Justamente la propuesta que se hace apunta hacia un método plural y hacia una conceptualización liberadora que, para utilizar términos de De Sousa Santos (cuya iniciativa de una *Ecología de los saberes* y de una

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA

Epistemología del sur; *Sociología de las ausencias* y *Sociología de las emergencias*, estará siempre presente en este trabajo: 2009), no se trata de "descredibilizar" la ciencia, ni de un fundamentalismo esencialista "anticiencia", más bien lo que se intenta realizar es un uso contrahegemónico de los saberes hegemónicos donde el saber científico pueda dialogar con el saber laico, con el saber popular, con los saberes nómadas, con el saber de las etnias y grupos minoritarios y marginales; mejor dicho, con los saberes ausentes en la *episteme* o monocultura occidental/colonial.

En ese sentido se está contra las jerarquías categóricas de conocimientos y se aboga por una igualdad de los saberes. No se trata de que un conocimiento exprese o represente lo real con determinada certeza, sino de lo que produce y reproduce ese conocimiento en la realidad, de su intervención en lo real. A lo anterior se puede agregar el concepto de *transversalidad* creado por Wolfang Welsch y utilizado por Alfonso de Toro, "como un tipo de pensamiento u operación de "cruces", de la construcción de conexiones transversales entre diversos complejos, como diversas formas, intercambio y competencia, comunicación y corrección, reconocimiento y justicia" (de Toro: 2001: 22). La transversalidad "en un sentido genuino -no conoce principios-, es decir, no existe una suma de principios prefigurados a priori. Se puede recurrir a diversas teorías sin tener por qué aplicarlas en su totalidad" (de Toro, 2001: 22).

Finalmente, conviene de una vez subrayar un concepto que estuvo presente en esta investigación como "subtexto" y, mejor dicho, como toma de posición teórica personal, para ingresar directamente al contenido del mismo, como *perspectiva de fondo*. Se trata de la *desobediencia cultural* tal y como la plantea Raúl Fornet-Betancourt. En analogía con la "desobediencia civil", el autor citado la define, a partir de la filosofía intercultural, como el

"fermento de transformación en tradiciones culturales estabilizadas" (Fornet-Betancourt, 2000: 16-20). Lo que se conoce como *originariedad* de una cultura incluye los procesos de interacción, es decir, que no se da de una vez sino que obedece a procesos que advierten el "dentro" y el "fuera", lo "propio" y lo "extraño". Son lo que Fornet-Betancourt, con justeza y precisión, señala como procesos *en frontera*. Se trata entonces de descubrir los puentes entre territorios culturales para transitar de uno a otro y constatar la interacción entre ellos.

La desobediencia cultural, o, mejor dicho, intercultural, la propone Fornet-Betancourt en siete puntos, básicamente:

1. La desobediencia intercultural como actitud que se genera desde el interior mismo de una cultura y que apunta a la crítica de su forma de estabilización.
2. "Fortalecer el derecho de cada miembro de una cultura determinada a ver en su cultura un universo transitable y modificable" (Fornet-Betancourt, 2000: 18).
3. "Fomentar la desobediencia cultural mostrando concretamente en base a la experiencia de contraste de los universos culturales, que toda cultura tiene el derecho a ver el mundo por sí misma, pero no reducirlo a su visión tratando de imponerla" (Fornet-Betancourt, 2000: 18).
4. Cultivar la desobediencia cultural como la perspectiva de fondo a cuya luz cada persona humana debe hacer de su cultura "propia" una opción, es decir, discernir cuál es su "propia" cultura a partir de un proceso individual de descarte y apropiación y/o de interacción con otros universos culturales.
5. Agudizar en cada cultura la conciencia de que sus sujetos deben retomar constantemente el conflicto de tradiciones que se trata de ocultar por medio de la estabilización, "para

leerlo en la clave de la dialéctica de liberación y opresión". Desobediencia cultural es pues "praxis cultural de liberación" (Fornet-Betancourt, 2000: 19).

6. La "función de transformación de las culturas desde una opción ética universalizable, que es la opción por los oprimidos en todos los universos culturales. Desde esa óptica, dicho sea de paso, liberación e interculturalidad se presentan como dos paradigmas complementarios" (Fornet-Betancourt, 2000: 19).
7. La desobediencia cultural quiere ser un instrumento para evitar la sacralización de las culturas. Se comprende que las identidades culturales son procesos conflictivos, no ídolos o monumentos de un patrimonio intocable (Fornet-Betancourt, 2000: 19-20).

Ahora bien, la crisis del paradigma teatral de occidente refiere a que las artes escénicas (incluidas la danza y la ópera) se han aislado en los teatros a la italiana y en salas de cámara, generalmente comerciales, en las academias y en discursos estéticos y dramatúrgicos convencionales y unilaterales, algunas veces experimentales pero autosuficientes y endógenos dentro de la circunstancia de un teatro "escénicamente correcto", provocando el alejamiento del gran público. (Para el caso de Costa Rica, por ejemplo, y debido al cese de la subvención estatal, en la década de 1980 el teatro dirigido al "gran público" se acabó, en consonancia con el abandono de las políticas de extensión artístico/cultural por parte del estado.(1). La propuesta de Murillo Selva-Rendón apunta hacia una estrategia de reavivamiento, o renovación, de las artes escénicas desde la periferia, en tanto señala la necesidad de investigar en nuestras propias reservas estéticas y espirituales las cuales se encuentran en las culturas populares estigmatizadas, o cooptadas, por la modernidad y casi arrasadas por la globalización bajo esquema neoliberal.

En otras palabras, se propone un teatro desde las identidades culturales en construcción de una región como la centroamericana, asediada por la homogenización cultural que comanda la globalización bajo esquema neoliberal con toda su parafernalia tecnológica y comercial (Quesada, Rodrigo, 1998: 93-123). Esa estrategia, por lo demás, plantea una reinversión del proceso de producción y creación teatral, al compartir sus conocimientos y saberes con grupos sociales excluidos del capital simbólico nacional e internacional, ofreciéndoles la oportunidad de expresarse desde su especificidad histórica y sociocultural.

1.2. Objetivos de la investigación

Los objetivos generales que se propusieron para la investigación fueron:

1. *Estimar y/o reconocer la actividad del teatro popular en Centroamérica.*

2. *Localizar uno, o varios proyectos, que pudiesen ser dignos de análisis e interpretación como una referencia para el teatro contemporáneo en Centroamérica.*

Ello se logró con la detección, ubicación, encuentro y re-conocimiento del trabajo teatral de Murillo Selva-Rendón el cual, dada su práctica en dos países centroamericanos (Honduras y Guatemala), en Colombia y en otros países más allá del continente americano; es decir, por su carácter multinacional, se mantuvo como una propuesta merecedora de ser examinada.

Por tanto, el objetivo general que se propuso y persistió fue el de

3. *Analizar, contextualizar e interpretar el trabajo escénico de Murillo Selva-Rendón y todo su proceso de inserción comunal en las diferentes etnias y comunidades donde*

ha desarrollado su labor artística, en la perspectiva del teatro popular. Para ello, se privilegiaron las producciones teatrales *El Bolívar descalzo* (1975), *Loubavagu* o *El otro lado lejano* (1979-1980), *Creo que nadie es capaz de mentir* o *El caso Riccy Mabel* (1995), *La danza con las almas* (1995-1996) y *La historia de una ceiba* o *Antes del huracán*, (2000).

Como objetivos específicos, y a partir de la inferencia de que el quehacer de Murillo Selva-Rendón comporta una serie de significados sumamente importante para las identidades locales, nacionales y regionales, se propusieron los siguientes:

1. *Analizar la metodología artística de Murillo Selva-Rendón, o el proceso de "aesthesis" específico, así como la labor investigativa para la producción dramatúrgica y la inserción comunal en busca de sentido histórico y de autoestima de los diversos grupos étnicos y comunidades donde ha desarrollado su actividad, a través de la interacción y autogestión en las diversas experiencias de su quehacer, fundamentalmente las desarrolladas en su país.*

2. *Demarcar el campo de trabajo, en este caso el Teatro Latinoamericano (como elemento de una Formación Discursiva de matriz europeo/occidental) especialmente el popular, y su devenir histórico, así cómo lo que se entenderá por teatro popular.*

3. *Analizar la escena popular centroamericana de los últimos 30 años del siglo XX para enmarcar la propuesta teatral de Murillo Selva-Rendón conceptuada preliminarmente como representación estética de lo cotidiano, o estética de la cotidianidad.*

4. *Describir y analizar las puestas en escena seleccionadas a partir de un análisis integral de su dramaturgia y de su propuesta metodológica liberadora. El análisis de las*

puestas en escena se realizará en tres momentos, disposiciones o texturas: a. se describirán las mismas, tanto en su génesis como en su producción escénica, b. se analizará la dramaturgia y c. se estudiarán los dispositivos discursivos como una práctica intercultural y liberadora.

A sabiendas de que para la lectura podría ser un tanto repetitivo y molesto el análisis en esos tres planos, se asumió el examen superpuesto como necesario dado el presumible desconocimiento que se tiene sobre la actividad escénica de Murillo Selva Rendón y sus diversos montajes, así como por la ineludible profundización y entrecruzamiento metodológico del cotejo en un despliegue escalonado.

Por otra parte la propuesta de la *aesthesis* (más adelante se abundará en este concepto) del autor en estudio comporta una ética en términos del compromiso con los sectores subalternos conocidos como desposeídos, marginales, invisibilizados o excluidos. Este elemento, que es *conditio sine qua nom*, tanto en la teoría como en la práctica de la propuesta del teatrista hondureño que combate contra lo canónico y se orienta hacia la descolonización de las mismas prácticas significantes, se analizará en una línea epistemológico/política que tratará de vehiculizar los insumos teóricos, empíricos y argumentales, hacia una propuesta metodológica y epistémica *fronteriza*, o *de frontera*.

FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS
MCMLXXIII
BIBLIOTECA

1.3. Hipótesis

Las siguientes preguntas son las que condujeron a la problematización del objeto de estudio elegido, y a la presunción de la existencia de un vacío en el conocimiento con respecto del tipo de teatro que nos propusimos analizar (el teatro centroamericano con perspecti-

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS
MCMLXXIII
BIBLIOTECA
Tesis
7507
FI-18766

va popular), así como a la necesidad de investigar otras experiencias y perspectivas análogas en el quehacer teatral centroamericano:

¿Hay una crisis en el teatro centroamericano y occidental?

¿A qué se debe esa crisis?

¿Cómo superar la crisis del teatro en Centroamérica desde Centroamérica?

¿Existen prácticas en el teatro popular centroamericano capaces de "responder" a la supuesta crisis teatral?

¿Por qué el teatro popular se ha invisibilizado y se ha segregado como teatro no profesional, es decir, como "teatro aficionado", no pertinente, o no válido, según el canon establecido?

¿Es el teatro un sistema de producción de sentido capaz de incidir en las identidades locales, nacionales y regionales?

¿Cuál es el tipo de teatro que se debe proponer en la actual etapa de globalización bajo esquema neoliberal en Centroamérica, desde Centroamérica?

Es importante subrayar que las preguntas apuntan hacia un problema al cual no se pretende dar solución definitiva, sino que se plantean como punto de referencia (de partida y/o de llegada, según se les aborde) para desarrollar una, o varias propuestas, desde la interpretación de la problemática, las cuales bien podrían convertirse en avances conceptuales o paradigmas de abordaje al mismo fenómeno. En general se propone un abordaje *sociocrítico* porque las prácticas significantes se deben analizar ancladas en la historia y se trata de localizar la diferencia entre contar la historia o representarla, no como un sociodrama, sino como una práctica descolonizadora para producir un reconocimiento individual y colectivo

en la significación identitaria. Sin embargo, ese abordaje no desdeñará otras herramientas teóricas y de conocimiento que pudieran aportar respuestas pertinentes al cuestionario planteado.

Se trata pues de indagar si en el teatro popular centroamericano se están desarrollando metodologías de producción que pudieran ofrecer elementos conceptuales y operativos para renovar y revitalizar el quehacer teatral de la región, así como para ofrecer cierta resistencia identitaria, desde lo simbólico, a los procesos de globalización inducidos por las metrópolis contemporáneas. Las preguntas de investigación se dirigen hacia la elucidación del teatro popular como una práctica artística a ser tomada en cuenta como un componente ineludible para las artes escénicas centroamericanas, especialmente las muestras de la propuesta elegida, la cual apunta hacia cierta renovación del teatro en general desde la particularidad (local) del teatro popular y todos sus componentes.

De tal manera que nos planteamos la siguiente hipótesis:

Rafael Murillo Selva-Rendón está revirtiendo el proceso de producción teatral con una propuesta estética que tiene como fuente la expresividad (performatividad) y la capacidad artística de los sectores populares en la escena centroamericana. Esta propuesta estética, que es, más bien, un proceso de aesthesis, es un instrumento de producción de discurso contrahegemónico y decolonial, en tanto y cuanto intenta enfrentar la crisis teatral centroamericana desde una perspectiva popular con una metodología teatral notablemente novedosa en la región.

1.4. Diseño metodológico

Desde las herramientas teórico-metodológicas que patrocinan epistemológicamente la investigación propuesta, las cuales se detallarán en el siguiente apartado, y conforme al quehacer del teatrista Rafael Murillo Selva-Rendón, se propone una estrategia para las Artes Escénicas Centroamericanas, partiendo de las coordenadas contextuales y las características principales que rodean a la hipótesis planteada: las artes escénicas se han encerrado en teatros, salas, academias y en discursos estéticos convencionales, debido a enfoques unilaterales y consabidos tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena, provocando el alejamiento del gran público, al cual se trata de seducir con espectáculos anodinos, estereotipados, esquematizados como lo que se supone "teatralmente correcto", muchas veces rayanos en la obscenidad o la pornografía; o intentando hacer un teatro "intercultural" con el saqueo de las riquezas performativas y simbólico-representativas de los países "exóticos" ("salvajes") del "Tercer Mundo", caso del teatro europeo y norteamericano. La influencia de la televisión, la red y los medios multimedia, son elementos que también tienen mucho que ver con esa crisis y con las respuestas que intentan los teatristas occidentales, incluidos los centroamericanos. El considerable aumento de la producción cinematográfica y audiovisual en la región es un componente que debería agregarse para la comprensión de la problemática.

Una estrategia de sobrevivencia del teatro occidental consistiría en investigar en las propias reservas estéticas y espirituales de sus pueblos. En Centroamérica, se impone el acercamiento a las etnias y sectores populares excluidos del capital simbólico de estos países, concentrado, primordialmente, en los pequeños circuitos de la cultura académica y de élite. En las culturas populares (en la *plaza pública* de Bajtín) - despreciadas y estigmatizadas

por la modernidad como resabios folclorizantes, o jurásicos, y que, según los discursos coloniales, son un obstáculo para el ingreso a la supuesta panacea de la posmodernidad para acceder a una nueva era de mercado que solucionaría todos los problemas humanos - se encuentra una serie de formas culturales preservadas que conservan una frescura, una riqueza metafórica que posibilita una novedosa lectura simbólica -*el nuevo tiempo folklórico* de Bajtín (Amoretti Hurtado, 1999-2000: 105-131)-, susceptibles de ser "reproducidas"; mejor dicho, representadas o escenificadas, desde su propia especificidad con los mismos actores que son sus principales agentes/cultores.

No se trata de efectuar trabajo de campo antropológico para "recuperar" esas formas culturales y encerrarlas de nuevo en los teatros, o en la egolatría de los teatristas que buscan un premio o un reconocimiento académico olvidando el origen del producto cultural. Más bien se procura entregar las armas de la producción teatral y las metodologías creativas a las mismas comunidades o a los sectores populares, para que sean ellos mismos quienes desplieguen sus posibilidades creativas y reconstruyan (desconstruyan) su propio discurso, que es su propia historia, desde la especificidad de su visión de mundo, en una práctica escénica liberadora. El teatrista "profesional" se convierte así, en un investigador/facilitador, compañero de quien produce realmente la dramaturgia y la puesta en escena del "espectáculo": el agente comunal o el "artista popular".

Se trata de situar en escena el discurso de la marginalidad, de los excluidos, los invisibilizados, o para decirlo más posmodernamente, "desechables", pero con la voz de ellos mismos y con las particularidades estéticas de su campo cultural. Esas particularidades incluyen el reconocimiento de una historia propia y las relaciones de poder que se han tejido en torno a sus luchas y reivindicaciones, y a su exclusión, tal y como lo ha venido

haciendo Murillo Selva-Rendón, cuyo proceso podría servir como ejemplo al desarrollo de una nueva manera de enfrentar las artes escénicas, y por qué no, el arte en general, en una Centroamérica expuesta al remolino y a la inestabilidad de la llamada globalización, después de largos años de conflictos político-militares.

Para lograr lo anterior, se precisa de una metodología de trabajo e inserción comunal en el ámbito de la práctica de las culturas populares, tanto en el terreno académico-investigativo y de trabajo de campo antropológico, como en el de la participación y creación comunitaria, en el de carácter político y organizativo, o de mera recuperación artística y de búsqueda creativa de los elementos claves para comprender lo local, regional y nacional, así como las identidades culturales propias de cada uno de esos espacios geográficos, sociales, históricos y culturales. Esa metodología es la que ha venido impulsando Murillo Selva-Rendón desde el aquí y desde el ahora, en un trabajo interdisciplinario, algunas veces con la academia, pero siempre con las comunidades interesadas, y, cuando las condiciones se lo permiten, con algunas instituciones y agencias involucradas en la implementación de políticas culturales.

Para describir y analizar la propuesta metodológica de Murillo Selva-Rendón, y la estrategia amplia que se expone en el presente trabajo, será necesaria una metodología teórico-conceptual amplia y en constante movimiento. Para ello serán fundamentales la transdisciplinariedad y el trasiego de saberes en una transversalidad textual y teórica que permitan el acercamiento a un objeto también en constante movimiento.

Así,

"El teatro siendo un evento público, un lugar de mediaciones directas, es a su vez representación de sí mismo (autorreferencial) y de la cultura, y con ello –en forma aún más acentuada que otras manifestaciones culturales- un punto entrecruzado de procesos culturales. La totalidad del proceso de escenificación es un factor esencial de translación ya que aquí se determinan todos los constituyentes que se inscriben transmedialmente en la representación teatral. Dentro de la translación se debe abarcar, en nuestro contexto, problemas y aspectos que se encuentran relacionados con procesos de hibridación, con estrategias de *altaridad*, es decir, con la inclusión de materiales codificados culturalmente y provenientes de diversas mediaciones" (de Toro, 2001: 17. La cursiva es nuestra).

Se interpreta que De Toro va más allá de la *alteridad* y la *hibridación* - entendida la segunda como el traslado de formas y contenidos desde la metrópoli y viceversa, es decir, como una estrategia colonial - al hablar del trasiego o intercambio de contenidos y mediaciones en la construcción y desconstrucción del teatro contemporáneo. Por tanto, se entiende el concepto como una noción fronteriza. Dicho de otra manera, se propone una metodología plural y fronteriza, liminal si se prefiere, la cual tiene lugar en los puntos de cruce, en los márgenes, en las orillas de una cultura o formación cultural, específicamente en los ángulos menos visibles del proceso de producción teatral y su contexto histórico.

Se parte de la *Sociocrítica* pero con la percepción de la potencial dificultad de "analizar" un objeto fronterizo y en movimiento como el quehacer escénico de Murillo Selva-Rendón, de tal manera que el instrumental teórico que se propone es también fronterizo y transversal. Por ello, interesará, no solamente examinar la propuesta dramatúrgica y de

puesta en escena del teatrista hondureño elegido, sino todo el proceso de producción que le antecede y le sucede, además de su contexto sociocultural e histórico.

El corpus de la investigación está acompañado de trabajo de campo, que consta básicamente de la participación en ensayos, montajes y espectáculos en Honduras, y en Costa Rica (con las visitas del grupo "*Lanigüi Mua*" y *La Cantera*), el visionaje de audiovisuales, ciertas entrevistas abiertas a Murillo Selva-Rendón y a algunos de sus actores y colaboradores (grupos *Superación* de Guadalupe y "*Lanigüi Mua*" *-Corazón de la tierra-* de El Triunfo de la Cruz, ambas aldeas en el Caribe hondureño, y de los grupos *El Manchén* de Tegucigalpa y *La Cantera* en San Juancito, aldea en los alrededores de la capital), así como a algunos espectadores y testimonios de estudiosos y observadores. Y, obviamente, la pertinente investigación bibliográfica para ampliar el marco teórico y el análisis metodológico. Para ello se poseen las bitácoras de trabajo en tres montajes fundamentales: *El Bolívar Descalzo*, *Loubavagu* o *El otro lado lejano* y *La danza con las almas*, además de los textos de sus obras dramáticas (guiones escénicos) y testimonios de algunas y algunos de sus más cercanos colaboradores en artículos y reseñas.

En general, se trata de variar la mirada del espectador y del crítico hacia una concepción antropológica del teatro, o hacia una *Etnoescenología*, que permita valorar, en este caso y a manera de ejemplo, la experiencia teatral de Murillo Selva-Rendón no sólo desde una suerte de resistencia cultural, sino también como una propuesta de *aesthesis* novedosa que se esfuerza por comprender la escena centroamericana contemporánea "desde otra parte", desde "los otros": los marginados y excluidos del capital simbólico y de la historia oficial.

El proceso consiste, sintéticamente, en la reelaboración de un método *hermenéutico* y *sociocrítico* con una *perspectiva antropológica* y *etnometodológica*, pero ampliado con otros insumos teórico prácticos como la *interculturalidad* y el *giro decolonial*, incluidas las *sociologías* de Boaventura de Sousa Santos, tal y como se detallará más adelante. El método debe vehiculizar la transposición de una unidad cultural (la del origen del espectáculo y la dramaturgia) y su forma de mirar, sentir y razonar, mejor dicho, de replantearse su lugar habitual a uno que le es extraño, al momento de ser trasladada hasta "el otro, a "lo otro", en una especie de trasiego fronterizo. Es allí donde se efectúa una mezcla de diversos medios de representación, y por ende, una mezcla de diversos medios de observación, análisis y comprensión.

En otras palabras, se propone una metodología descriptiva, cualitativa y explicativa a la vez, la cual debe descansar en el estudio etnográfico con observación participante, por un lado, y el estudio de casos, también con observación participante, por otro. El estudio de casos permitirá explicar la novedad de la muestra complementándose con el método comparativo: teatro de matriz occidental/tradicional-teatro decolonial/liberador, así como los deslindes entre muestras que podrían ser similares con otras dramaturgias populares y comunales. El método etnográfico permitirá la descripción de lo que tienen de antropológico las muestras y el método de casos permitirá explicar cómo se lleva a cabo la transferencia de la *socialidad* a nivel estético. Por lo demás, el método comparativo permitirá sostener la novedad con respecto a las otras ofertas en la formación discursiva teatral o en el (sub)campo del teatro. Ello, a su vez, permite constatar si la renovación surge del teatro popular, por desgaste y degradación genérica del teatro "clásico", académico o del canon, en Centroamérica. Si es así, las causas de ese proceso se podrán explicar con el marco teó-

rico decolonial: ¿el teatro clásico/canónico/académico no identifica, el teatro popular sí? De ahí se pasará a explicar las diferentes formas de identificación dramática: los actores/agentes populares, los temas del contexto espacial e histórico, la dramaturgia como *palabra ajena* creadora de redes comunales, ¿el teatro (la actuación) como terapia colectiva?, el poder decir "yo y/o nosotros", etc.

1.5. Marco teórico conceptual.

1.5.1 Breve explicación metodológica

Probablemente el concepto *crisis* sea lo distintivo en el plural universo de las artes, específicamente en las escénicas. En esa perspectiva se concibe acá las *artes escénicas* de manera integral, holística, si se prefiere, cual ha sido planteado por algunos teóricos de la interculturalidad, o del interculturalismo, como se ampliará más adelante: actividad escénica que agrupa, además de lo que se entiende occidentalmente como teatro, a la danza y a la ópera, es decir, al actor-intérprete, al actor-bailarín y al actor-cantante, en una sola expresión (para abreviar, en algunos momentos, se sintetizará artes escénicas sencillamente como *teatro*). Esa crisis artística está vinculada a las crisis socioeconómicas, políticas, epistemológicas y culturales del "sistema mundo" occidental, las cuales se abordarán, de una u otra manera, en los capítulos subsiguientes.

Lo que parece más o menos claro es que en la actualidad pocos estudiosos dudan que la cultura occidental y su estructura económica atraviesen una profunda crisis signada por la impositiva internacionalización del mercado y la globalización asimétrica, con las conse-

cuencias ambientales y socioculturales que la propia imposición implica. Para algunos de ellos, la crisis del sistema tiene un orden entrópico y por tanto, autodestructivo (Hinkelammert, 1996: 240-241). Para efectos de esta propuesta teórico-metodológica, en el terreno puramente escénico, se percibe la crisis en perspectiva de cambio, es decir, como espacio de transición que permite nuevas propuestas conceptuales y estéticas que pudieran superar la misma crisis, de tal modo que genere instancias de discusión y análisis que a su vez estimulen el diálogo y la transferencia de insumos teórico-prácticos. Dicho de otra manera, hay crisis teatral, pero el teatro no ha entrado en crisis, al contrario, y según palabras de Franz J. Hinkelammert con respecto al sistema capitalista global, "florece como nunca" (Hinkelammert, 1996: 239).

Esa perspectiva de cambio posee sus propias aproximaciones temporales y espaciales. Es decir, se concibe y se replantea desde una Centroamérica globalizada y enfrentada a relaciones de poder complejas en la transición de estados otrora represivos y en guerra con la sociedad civil, hacia estados teóricamente más democráticos, y desde una Costa Rica en pugna por la ampliación o la aniquilación total de un estado benefactor ("keynesiano y socialdemócrata") que empezó su agotamiento desde 1980, así como sus principales instituciones con sus respectivas políticas culturales (Figueroa Ibarra,1993: 61-67). Se trata, entonces, de establecer un diálogo acerca de las artes escénicas que se producen desde su propio contexto, desde la Centroamérica de posguerra y de inicios del siglo XXI, las cuales quizás aún no sean conscientes de la crisis teatral que atraviesan porque la misma se sumerge hasta su propio soporte: el cuerpo del actor, es decir, hasta su propia corporalidad escénica. Dicho en otras palabras, la crisis teatral centroamericana, latinoamericana y periférica en general, se encuentra alojada en la herida colonial del cuerpo sociocultural dis-

tanciado de prácticas escénicas "teatralmente correctas" que se jactan de un cuerpo "bello y sublime", según la matriz estética europea. Por eso, en última instancia, se intenta responder a la pregunta *¿qué tipo de artes escénicas se debe forjar, o producir, desde aquí*? En el análisis de la obra de Rafael Murillo Selva-Rendón y, principalmente, en los Resultados y Conclusiones, se profundizará en la respuesta a esa pregunta y en la crisis teatral aludida, la cual, desde la perspectiva de nuestra propuesta, es una crisis en las mismas metodologías de preparación del actor y de la puesta en escena, las cuales desdeñan la cotidianidad expresiva del individuo en términos étnico/culturales, sobre todo la expresividad corporal de los sectores populares. Dicha crisis no se percibe adecuadamente porque se le encubre desde la otra acera: desde la academia y la ciudad letrada (Rama: 1984), es decir, desde la dramaturgia y la dirección escénica tradicional aunque provenga de las vanguardias, trans o pos vanguardias, o de lo que denominaremos como "teatro emancipador".

Ahora bien, para tratar de comprender y explicar la crisis del paradigma teatral occidental contemporáneo, se reseña, sucintamente y a continuación, el acontecer de las artes escénicas europeas.

El desarrollo del teatro occidental arriba al siglo XX con la disyuntiva planteada por la teoría y la práctica *stasnislavskiana* (1) de un teatro realista-naturalista, o del *realismo psicológico*, que se podría denominar como *teatro del individualismo burgués*, y la propuesta del *teatro popular* llevada a cabo por Bertolt Brecht (1898-1956) con una resolución extraordinaria en su teoría y en su práctica (Menéndez Quiroa, 1977: 115-117), como las vertientes más influyentes de ese mismo desarrollo.

El *teatro burgués*, sintetizado en las ideas de Stasnislavsky, se puede conceptuar como un trabajo artístico, específicamente escénico, que se estructura al interior de determinadas coordenadas y problemáticas históricas: noción comercial del espectáculo (por ejemplo, organización de la compañía); relación piramidal entre autor (escritor o dramaturgo), director y actor; jerarquía y autoridad del texto o lenguaje verbal sobre los otros lenguajes del espectáculo escenográfico; espacio escénico a la italiana que separa escenario y sala, etc. En otras palabras, un teatro que se estructura al *exterior* de ciertas coordenadas y problemáticas socio-culturales; un teatro excluyente en cuanto a las formas artísticas populares (Vázquez Zawuadsky, 2003). Por cierto, es de suyo interesante que este paradigma de *teatro individualista burgués* haya sido sancionado y aceptado por la "revolución cultural" soviética que no permitió el ascenso de otras prácticas teatrales más cercanas a lo popular.

Bertolt Brecht, en cambio, señala las características del *teatro burgués* con las cuales se propone romper a partir de lo que denomina *Teatro Popular*, *Dialéctico* o *Científico*, también conocido como *Teatro Épico* (2). En Brecht, se encuentra un regreso a la gran tradición clásica y al *oficio* que muriera con *La Commedia dell' Arte*; ese proceso artístico que conducirá a producir sobre la escena un lenguaje teatral específico, una concepción del conjunto del espectáculo escenográfico que rompería con la teoría y la práctica de Stasnislavsky. Brecht extrae lo mejor del realismo y del naturalismo, pero opone al héroe romántico el anti-héroe, regresando en lo esencial al sentido épico. Realiza, además, un divorcio entre actor y personaje, rompiendo con las identificaciones e introduciendo el concepto de *distanciamiento*. Coloca la tesis por probar, la idea por proyectar, o la conclusión por obtener, como objetivo y fin primordial de la representación. No importa tanto reconstruir el hecho cuanto representarlo, de tal modo que pueda ser visto en todas sus aristas, que sean

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
BIBLIOTECA

sugeridas muchas causas y consecuencias, que sea antes juzgado que sentido por parte del espectador, y antes mostrado que vivido por parte del actor. Se hará, en consecuencia, el espectáculo en una perspectiva del enseñar-deleitando, o divirtiendo (Vázquez Zawuadsky, 2003).

El texto, después de Brecht, ya no será un lenguaje de poder, subordinador, jerarquizador, ordenador, orientador (como en el teatro individualista burgués), y no será encarado como un simple problema de emoción: a multiplicidad de causas y efectos, la palabra se incorpora reflexivamente. En esa medida el espectador se hace partícipe, replica, dialoga. El *gestus* y la elasticidad, cuestiones que conducen retrospectivamente a la *Commedia dell' Arte* y al teatro oriental, serán significantes constantes en escena, para que se fijen como imágenes en la memoria del espectador (Vázquez Zawuadsky, 2003).

La escena teatral del siglo XX, hasta la actualidad, ha insistido en la búsqueda de un *gestus* universal o un *lenguaje universal del teatro*. Diferentes teatristas y teóricos de occidente se han lanzado hacia el oriente en busca de los orígenes o las fuentes perdidas (Pavis & Rosa, 1994). Es lo que se denomina como el *interculturalismo*, o las tendencias multiculturales en las prácticas escénicas occidentales. Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Maurice Béjart, Eugenio Barba, Robert Wilson, entre muchos otros, son algunos de los teatristas europeos y estadounidenses que se propusieron, y realizaron, la investigación de prácticas escénicas ancestrales en la India, China, Bali y Japón, fundamentalmente.

Estos autores han detectado que en Occidente la expresión verbal es la mejor desarrollada, mientras que la expresividad del cuerpo es más fuerte en el oriente y en el sur. Por eso se propusieron una especie de sincretismo o hibridación de conceptos y de técnicas para

alcanzar esa universalidad expresiva, y esa comprensión total, tan ansiada por todos. Dentro de esas búsquedas, tal vez la síntesis más lograda, sin dejar de lado la polémica, ha sido la planteada por Eugenio Barba en su *antropología teatral* o *teatro eurasiano* (Pavis & Rosa, 1994: 133-153).

En esa disyuntiva entre lo verbal y lo corporal, es decir, un teatro del *logos* por un lado, y un teatro del *bios* por el otro, Barba propone una distorsión de la mirada. Para ello inserta el concepto de *pre-expresividad* que abarca los principios de energía análogos en todos los actores, pero no homólogos atendiendo a sus diversas historias socioculturales. Esa *pre-expresividad* es el sustrato energético de todo artista, lo que lleva al concepto de lo *extra-cotidiano*, una suerte de resistencia al ritmo "natural" que se sustituye por un comportamiento nuevo, artificial, de allí plantea la *antropología teatral*, la cual se entiende como el estudio del comportamiento del individuo a nivel biológico y sociocultural cuando se encuentra en circunstancias de "representación" (Pavis & Rosa, 1994: 133-153).

En América Latina, a partir de la concepción de *teatro popular* de Bertolt Brecht, se ha ensayado una serie de metodologías: desde la *creación colectiva*, pasando por el teatro obrero y campesino, hasta el *performance* callejero y la toma escénica de plazas, parques y sitios de encuentro social. Esto sin olvidar, las prácticas posmodernas de hibridación escénica como el teatro-danza y el apoyo multimedia para redefinir y ampliar el espectáculo. Pero siempre en términos del extensionista o del intelectual/artista ilustrado y emancipador que entrega sus productos para "educar" y "concientizar" al pueblo. En cualquier caso, con una concepción extensionista patriarcal que obvia la participación popular incluso en sus formas estéticas. En suma, un teatro de arriba hacia abajo. Incluso, en algunos momentos dramatúrgicos y escénicos, se auto concibe como un teatro para el pueblo ligado a la di-

mensión político-social el cual intenta reflejar sus problemas y sus luchas, pero no necesariamente un "teatro del pueblo" (Obregón, 1999: 339). Es lo que denominaremos como *teatro emancipador*, *emancipatorio* o de la *emancipación*.

Por eso, al hablar de crisis en las artes escénicas se hace necesario retornar a las propias raíces históricas y socioculturales para, desde allí, intentar respuestas y metodologías de trabajo que permitan la continuidad y desarrollo de las diversas prácticas escénicas. Ese retorno supone el estudio y comprensión de las culturas populares, cantera profunda y compleja de formas artísticas y de experiencias parateatrales, o como diría Raúl Fornet-Betancourt, parafraseando a Alfonso Reyes, *reservas de humanidad* (Fornet-Betancourt, 2000:24). Dichas reservas no deben abordarse, ni interpretarse, como "entidades estéticas portadoras de valores ontológicos absolutos" que deben "preservarse", o "conservarse", sino desde la perspectiva dinámica de "garantizar la realización personal libre de los sujetos actuantes en ellas" (Fornet-Betancourt, 2000: 25).

Se entenderá por *culturas populares* el quehacer cotidiano de individuos y grupos subalternos que va generando un sentido, una significación y una tradición. Esos quehaceres cotidianos se expresan en tres niveles: 1. El *material* (vivienda, artesanías, gastronomía, herramientas, vestido, etc.); 2. El *social* (festividades, ceremonias, juegos, tradición oral, etc.); y 3. El *espiritual* (rituales, actividades mágico-religiosas, etc.). Todos ellos tienen variables étnicas, geográficas y socioeconómicas, e interactúan con otros campos culturales como las culturas de élite y las culturas de masas o masivas, en el marco de una nación estado o región cultural, por lo que afrontan y confrontan relaciones de poder: cultura dominante, central, etnocéntrica, etc. (Corrales Arias, 1997 a: 6-7). Se piensa la cultura

"como instrumento para comprender, reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de cada clase. En esta perspectiva, veremos las culturas de las clases populares como resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos" (García Canclini, 1982: 12).

Igual interesa agregar el concepto de cultura del filósofo de la interculturalidad, Raúl Fornet-Betancourt: "proceso concreto por el que una comunidad humana determinada organiza su materialidad en base a los fines y valores que quiere realizar" (Fornet-Betancourt, 2000: 14). En otras palabras, y de la mano de Herbert Marcuse, citado por Fornet, "hay cultura allí donde las metas y valores por los que se define una comunidad humana tienen incidencia efectiva en la organización social del universo contextual-material que afirman como propio porque están en él". (Fornet-Betancourt, 2000: 14-15)

Wole Soyinka, el laureado dramaturgo nigeriano, plantea que "la escena está dotada de una presencia comunitaria" (Pavis & Rosa, 1994: 49-50), lo que la señala como una actividad profundamente humanista, por eso, solamente en un teatro donde el individuo se refiera de manera consciente y responsable a la comunidad, el paradigma humanista estará en capacidad de resplandecer efectivamente. De allí la importancia de reivindicar las identidades culturales desde sus sustratos, o sea, las culturas populares, las cuales no deben cerrarse, por principio, a las influencias de otras culturas. Porque una de las tareas primordiales del teatro, en la actual coyuntura, es la formación y ratificación de las identidades propias sin desestimar los intercambios con otros campos culturales.

Para esa tarea es indispensable ir a los sectores populares o subalternos, no en misión de "huaquerismo" cultural, como han procedido los teatristas europeos y norteamericanos del "interculturalismo" con el teatro oriental, a pesar de sus "buenas intenciones". Un "interculturalismo" ("multicultural"), o transculturalidad, que se interpreta como interculturalidad mal entendida, en los términos planteados por Fornet-Betancourt (2000) o, más bien, como simple multiculturalidad o, mejor dicho, multiculturalismo, toda vez que no se dialoga sino que se extraen insumos de la otra cultura para acrecentar (hibridizar) una propuesta artística, la de la matriz europeo/occidental.

Cuando se insiste en la hibridez, como en el caso del inter o multiculturalismo europeo, o de la transculturalidad, se sobreentiende que la hibridación no es la introducción del relativismo cultural ni tampoco una posición de síntesis que resuelve la dialéctica y/o la dialogía entre culturas. La hibridación, en este caso, es el retorno del contenido y de la forma de la autoridad colonial. Las interpretaciones y afiliaciones de otras culturas enturbian y complican la claridad de las reglas interpretativas de la autoridad colonial, por eso la hibridación puede entenderse como un recurso epistemológico alternativo; pero para la cultura hegemónica/colonial. (*Cf* Fischer-Lichte en Pavis / Rosa: 1994: 37, 52). Al ubicarse en las zonas de contacto y de impacto, esa estrategia epistemológica y las demás que estamos señalando aquí, se podrían también definir como *epistemes* de frontera, pero a medias; es decir, tal y como se analizará y se entenderá más adelante, son estrategias de supervivencia de la matriz epistemológica y artística europea en una suerte de vampirismo y reafirmación hegemónico/cultural. Se podría resumir el intento de los teatristas europeos de la siguiente manera: tu cultura es importante, eso sí, siempre y cuando ofrezca elementos significativos para mis fines artístico/comerciales, por tanto, en realidad, la primordial es la mía porque

es la matriz de todas las demás.

En este punto se hace necesario precisar qué se entenderá por interculturalidad. En general, se trata de un diálogo entre culturas diversas, o sencillamente del diálogo de las culturas. Para Raúl Fornet-Betancourt, antes de intentar ese diálogo hay que priorizar la pregunta sobre las condiciones del mismo diálogo, es decir, sobre la contextualización histórica para reconocer las asimetrías de poder entre las diferentes culturas. Ello implica el reconocimiento y el respeto al "derecho de cada cultura a disponer de la materialidad necesaria para su libre desarrollo" (Fornet-Betancourt, 2000: 13). En otras palabras, la "cuestión previa" al diálogo entre dos o varias culturas estriba en el espacio material de esas culturas "para la práctica del derecho que tiene cada cultura a que se le tome realmente en serio" (Fornet-Betancourt, 2000: 13).

Ahora bien, "tomar una cultura en serio implica necesariamente reconocerle y respetarle su derecho a tener mundo propio; y también, por consiguiente, su derecho a no ser impedida por coerción en sus posibilidades de desarrollo real" (Fornet-Betancourt, 2000: 13). Justo lo que las condiciones actuales, con relaciones de poder absolutamente asimétricas por la colonialidad implícita, no permiten y lo que los artistas europeos del interculturalismo han obviado. Así, la interculturalidad se comprende como un modelo alternativo al modelo vigente de la globalización colonial, de tal manera que el monoculturalismo, o el "pensamiento único", contextual y homogenizador de la misma tiene un planteamiento filosófico alternativo: las relaciones interculturales basadas en la observación práctica del derecho de cada cultura a ser sí misma (Fornet-Betancourt: 2000: 13-14).

Por esa razón, y en esa perspectiva alternativa, siempre será importante subrayar que interculturalidad (propuesta alternativa) no es lo mismo que interculturalismo (propuesta de la matriz europea, *teatro eurasiano*, por ejemplo), pues éste desea lograr una "cultura común" mediante la yuxtaposición de elementos provenientes de diversos universos culturales, mientras que la interculturalidad busca la transformación de las culturas a través de procesos de diálogo e interacción, es decir, convirtiendo "las fronteras culturales en puentes sin casetas de aduana" (Fornet-Betancourt, 2000: 20). El quid de la cuestión estriba en comprender la capacidad que cada cultura tiene para ofrecer algo a las otras en un diálogo e intercambio propositivos.

Se trata entonces, tal y como lo propone Murillo Selva-Rendón, de modificar el paradigma: el "artista profesional" debe convertirse en compañero del "artista popular" e ir a al encuentro de sus producciones y de su *pre-expresividad* en una actitud de respeto y de apertura, entendiendo que hay mucho que aprender desde allí. Pero, igualmente, con la convicción y resolución de entregar sus conocimientos y saberes para que sean ellos mismos, en su propio contexto, quienes generen sus propias producciones artísticas. O al menos para lograr "coproducciones" que renueven, tanto temática como formalmente, la escena contemporánea, pero con participación activa de los actores de la cultura interpelada, los cuales bien podrían replicar de la siguiente manera: te devuelvo tu cultura, pero interpretada por la mía, desde mi sitio y mi episteme.

Las artes escénicas centroamericanas deben proponerse la *intraculturalidad* (diálogo al interior de cada cultura en términos de la pertenencia individual y colectiva a la misma) y la *inter-interculturalidad*, (intercambio, o ir y venir de un sistema cultural a otro, desde y

en la cultura de origen) (3); es decir, la búsqueda de las propias raíces en su multiculturalidad y polilingüismo, no sólo para reevaluar las fuentes de estilos, técnicas y formas de actuación y representación, sino para fortalecer y redimensionar la dramaturgia desde la dinámica de sus diversas culturas populares. Ello sin olvidar que al interior de toda cultura hay siempre un conflicto de tradiciones, pues hay posibilidades truncadas y abortadas por ella misma, así como variados fines y valores.

Es patente, para muchos estudiosos y artistas de la región, y como resultado previo y evidente de la presente investigación, que Centroamérica posee una riqueza cultural profunda que aún espera a investigadores y teatristas (y a artistas o productores culturales en general); su particularidad puede aportar mucho a la universalidad (*pluriversalidad*) de la naturaleza humana para intentar superar criterios etnocentristas y postcoloniales, como respuesta a su relativo aislamiento como región cultural diversa, por tanto multicultural.

De esa manera, la propuesta teórico-metodológica en desarrollo plantea una readaptación de la mirada occidental al espectáculo teatral desde una perspectiva antropológica e intercultural en su sentido etimológico, tal y como se explicitará más adelante. Esa mirada debe hacerse desde un método plural, en perpetuo desarrollo, el cual incluye diversas aproximaciones y no se reduce a una "sola" mirada. En otras palabras, como ya lo planteamos, el método por seguir debe ser, además de sociocrítico, hermenéutico, entendido este como en la filosofía de Hans-Georg Gadamer (Marburgo, Alemania, 1900; Heidelberg, 2002) en tanto método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. Gadamer expuso una teoría hermenéutica en la que historia y tradición desempeñan un papel clave para lograr el verdadero sentido de la comprensión. La comprensión se considera desde dentro, pues se trata de un diálogo en el seno de la tradi-

ción. Así, se observan dos aspectos: 1. La interpretación de una tradición es parte de esa tradición, lo que significa que una tradición sólo se puede interpretar desde ella misma. 2. La tradición no es una fatalidad ni actúa como límite restrictivo; representa más bien una forma de superación histórica pues desde ella pueden inaugurarse nuevos caminos. Ciertamente la tradición en Gadamer tiene una dimensión conservadora, incluso neocolonial, pero preservar la tradición significa un acto tan libre y tan racional como tratar de superarla. La oposición entre tradición y libertad no existe cuando la tradición se afirma y se asume mediante su cultivo, su justificación y su cuidado (Gadamer, 2002).

Para desarrollar un método sociocrítico-hermenéutico, pero a su vez disidente, "fronterizo", es decir, "desprendido" de la colonialidad del poder y del conocimiento implícito en esa opción, se propone la *mirada etnológica y antropológica desde la perspectiva intercultural*, no solamente para comprender la recepción de un producto estético que, en principio, "está fuera" de la tradición teatral de occidente, sino para intentar "demostrar" que se puede hacer teatro de "otra manera" y desde la propia tradición. Dicho en forma diferente, la cuestión principal consiste en saber si se puede apreciar y analizar uno, o varios "espectáculos" que, en principio y de acuerdo con el "gusto estético correcto", son extraños. Pero, además, se propone un giro epistemológico con la teoría *decolonial* para tratar de obviar los posibles referentes coloniales adheridos a los insumos conceptuales propuestos. Para ello se propone un "distanciamiento", no tanto brechtiano como filosófico/antropológico, es decir, un alejamiento de la mirada para que no haya obstáculos en la recepción de un tipo de teatro "diferente" al desarrollar los siguientes temas o apartados teórico-metodológicos:

1. La práctica intercultural del teatro no occidental.

2. La "Etnoescenología".

3. La perspectiva antropológica: hacia una antropología del espectáculo.

4. Presencia de Foucault y Bajtin.

El punto cinco sería *el giro decolonial*, sin embargo, no lo numeramos como contenido sino como continente/contenido de todo el marco teórico debido a su intrínseca posibilidad de desprendimiento epistemológico y por su carácter netamente fronterizo.

1.5.2. La práctica intercultural en el teatro no occidental

La cuestión fundamental de esta propuesta metodológica es si es posible entender, o disfrutar, un espectáculo que en principio puede ser extraño para la mirada europeo/occidental por su origen sociocultural. Para ello se parte de la mirada antropológica, tal como la plantea Patrice Pavis: "la extrañeza es una de las formas de la alteridad" (Pavis, 2000: 272). Pero en el quehacer teatral, ¿dónde reside el otro, o los otros? La diferencia puede ser de clase social, sexo, o etnia. El primero y el tercer aspecto son los que interesan para el análisis antropológico/teatral en la propuesta de Murillo Selva-Rendón sin, por supuesto, desdeñar el segundo.

Para dar cuenta de la dimensión de una actividad teatral "ajena" no basta la mirada antropológica, mejor dicho, se debe explicitar qué se entiende por esa mirada y a qué tipo de antropología se está haciendo referencia. En principio hay dos metodologías: el estudio a distancia donde una cultura se aprehende desde el exterior, y la inmersión en esa cultura o, al menos, una observación participante. Ambas tienen ventajas y desventajas; según se

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

adopten o se acepten metodológicamente, así será la comprensión del espectáculo y de la actividad escénica que tengamos. De la mano de Patrice Pavis, se hace a continuación una descripción de ambas:

Perspectiva exterior:

- El observador exterior se aleja para ver mejor, quiere mantenerse ajeno a su objetivo y distanciado en sus conclusiones. No se preocupa por la preparación del espectáculo, sólo lo ve una vez, reacciona inmediatamente a su impacto y toma partido sobre su sentido. Rechaza el trabajo de campo de los etnólogos que viven con los indígenas con el fin de vivir su cultura lo más cercanamente posible.
- Utiliza la misma rejilla de análisis ya probada, un instrumento riguroso pero poco flexible, como por ejemplo un cuestionario o una serie de medidas o de características técnicas. Repite siempre el mismo modo de segmentación del espectáculo, con sus componentes habituales.
- La recepción es rápida pero a menudo bastante mecánica. Aplicando una rejilla o una terminología probada, se desliza pronto, por un barniz de cientificidad, hacia juicios universales que no aprehenden las condiciones locales del espectáculo.
- Esta recepción rápida e inmediata se beneficia de tecnologías de notación y cuantificación; dispone de los últimos avances científicos de los métodos de investigación.
- Va unida a una ideología de la autenticidad; juzga severamente las producciones culturales infiltradas de elementos extraños a su tradición; intenta separar lo auténtico de lo edulcorado; investiga los criterios de la cultura extranjera para

oponerlos mejor a los de su propia cultura y ensanchar la distancia que los separa

- Juzga la producción extranjera según la idea que se forja de su identidad y de su integridad, teniendo de ella un buen conocimiento técnico, pero sin la sensibilidad que precisa su identidad verdadera.

Perspectiva interior:

- El observador participante se sumerge en el espectáculo, en lo que le precede y en lo que le sigue. Participa en la vida del grupo teatral y cultural, se asocia y asiste a los entrenamientos y a los ensayos, participa en las elecciones estéticas y se funde con el grupo, con el peligro de desaparecer en tanto que observador y de convertirse en "uno de los suyos".
- Utiliza las rejillas y las categorías propias de la cultura estudiada. Si debe dar cuenta, por ejemplo, de la música y la danza de un espectáculo africano, velará por no disociar, ni en el análisis ni en la terminología, estos dos elementos siempre unidos en la cultura africana.
- Su primera tarea atañe a una reflexión étnico-metodológica: los instrumentos de descripción del mundo, las categorías y los aspectos que la lengua y la cultura extranjeras conllevan se examinan para determinar qué muestran u ocultan del objeto estudiado.
- La recepción es más bien lenta y aproximada, ya que compara el modo en que la cultura o la tradición teatral extranjera conciben y organizan el conocimiento del mundo, con el modo del observador, quien, al pertenecer a otra cultura, procede distintamente.

- Tiene en cuenta el hecho de que no hay "productos puros": los espectáculos son siempre más o menos híbridos y criollos; y las tradiciones no europeas "responden" (*write back*), al usar también ellas la cultura del otro (europea).
- Pone en duda la posibilidad de encontrar herramientas que evalúen correctamente la obra intercultural. Ya nada es correcto con seguridad y, por otra parte, ¿correcto para quién? (Pavis, 2000: 273-274)

Para el análisis, a pesar de cierto estatismo en la concepción de cultura y su "autenticidad", se adoptarán ambas perspectivas, haciendo hincapié en la segunda, pues, es la asumida por el teatrista hondureño Rafael Murillo en su práctica artística como respuesta no sólo desde la *aesthesis*, sino táctica y política. Dicho hincapié será subrayado por la casi imposibilidad "de encontrar herramientas para evaluar correctamente la obra intercultural", posibilidad que si nos brinda *el giro decolonial* como se verá en el análisis. Pero, fundamentalmente, porque se pondrá en entredicho lo "escénicamente correcto", es decir, se preguntará exhaustivamente: "¿correcto para quién?" Y, ¿auténtico para quién? Ello nos conducirá, asimismo, a lo "políticamente correcto", pues el ámbito político, como se verá, es también necesario para la comprensión del teatro intercultural. Sin embargo, se tratará de no separar, en la medida de lo posible, los dos tipos de mirada, entendiendo que en ambos casos se trata de un método europeo u occidental, por tanto colonial. En ese sentido podemos hablar de una tercera vía: la fronteriza, donde la perspectiva interior puede ser también exterior y viceversa, por ello, en sintonía con el *write back*, se intentará responder con las mismas armas de los colonizadores en una tarea claramente descolonizadora (Pa-

vis, 2000: 274). En otras palabras, intentando siempre desviar, o atenuar, la mirada antropológica que siempre posee el sesgo de su nacimiento: el eurocentrismo.

1.5.3. La "etnoescenología"

Jean Marie Pradier, citado por Patrice Pavis, entiende la *Etnoescenología* como el "estudio, en las distintas culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados" (Pavis, 2000: 286). Esta disciplina se interesa por las prácticas performativas y espectaculares sin proyectar sobre ellas el modelo de teatro occidental, y, favorece una visión integradora e interactiva, porque se interesa por el aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas. La misma permite elaborar un método etnológico, o una *etnometodología*, que reflexione sobre los medios de comentar, analizar, y abordar adecuadamente un espectáculo de otra área cultural. Esta metodología pasa por la semiótica para precisar los diversos sistemas de signos y para tratar de comprender nociones fuera del alcance teórico occidental como energía, *bios*, ritmo, espiritualidad, etc.

Para ello hay que profundizar en el interior de la otra cultura y en sus prácticas. Se trata de un cambio de actitud y de acento antes que de la sustitución de un método por otro. El problema no es sólo de forma sino de fondo, es decir, se compromete una visión filosófica y hasta metafísica, cosmológica. Lo importante es tener en cuenta el intercambio cultural permanente entre diversas culturas (su sincretismo, la interculturalidad), sin que sea lineal o impuesto, para poder describir o percibir los flujos energéticos y las secuencias expresivas (acciones físicas: dramaturgia), propias y apropiadas, así como los tiempos de esa "otra" cultura; porque la cultura se inscribe y se expresa en el cuerpo, en este caso del actor

y del espectador, lo que hay que hacer es averiguar cómo se convierte en un *conocimiento incorporado*.

Este método permitirá entender la autonomía de los elementos, sin necesidad de una jerarquía, y la organización del espacio desde diferentes perspectivas, sin una centralización. Así, se podrá abordar el análisis del espacio y de las acciones de un espectáculo sin partir de la idea de que todo se organiza en torno a un punto de fuga, sino, encontrar como espectador y participante, diferentes planos y perspectivas (*poliperspectivismo*), como en el *montaje de las atracciones* del cineasta y teatrista latvio-soviético Serguei Eisenstein (Riga, 1898-Moscu, 1948) provenientes de la *Vista de Toledo*, el cuadro del pintor español El Greco. En el montaje de las atracciones de Eiseinstein, y según el crítico ruso Victor Shklovsky,

> "una situación o una palabra se presentaban como algo cómico y se terminaban inmediatamente. Cada atracción tenía su montaje de parodia que se resolvía dentro del significado... Muchas palabras se sustituían por gestos. Cada atracción contradecía a la siguiente y en todo caso chocaba con ella. Así, en estas atracciones había: a) parodia, es decir, la contradicción interna, y b) cierto elemento de sorpresa por lo inesperado de la contradicción misma" (Shklovsky, 1985: 224).

En general el *etnométodo* propuesto debe tener las siguientes características:

> 1. Series paralelas antes que unidades mínimas; 2. Energía antes que significación; 3. Concreto antes que abstracto; 4. Autonomía de los elementos antes que jerarquía; 5. Perspectivas parciales antes que centralización; 6. Den-

> sidad diferencial antes que homogeneidad; 7. Sincretismo (interculturalidad) antes que pureza. (Pavis, 2000: 294-297)

Se trata de ubicar el *etnométodo* en una visión descolonizadora, en otras palabras, de reutilizarlo desde la perspectiva del teatro popular centroamericano, para ello en el análisis de las puestas en escena y de la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón se hará énfasis en la energía (el *bios*), en lo concreto, en la autonomía contra la jerarquía, en las perspectivas parciales antes que la centralización, en las densidades diferenciantes antes que la homogeneidad, y, principalmente, en la interculturalidad de la dramaturgia, así como en las procedencias histórico/populares de sus elementos constitutivos.

1.5.4. La perspectiva antropológica: hacia una antropología del espectáculo

Como ya se hizo notar, lo intercultural sucede también en el seno de lo intracultural. Cada cultura es resultante de una serie de culturas particulares heredadas de la historia. De allí la utilidad de la perspectiva antropológica en el análisis teatral contemporáneo, especialmente para desprendernos del etnocentrismo y lograr un pronunciamiento sobre espectáculos que contienen valores culturales distintos de los nuestros. Pero es útil también para el análisis de las propias tradiciones y sus conflictos. La mirada antropológica, cercana y/o distante, pero siempre con un guiño crítico en tanto metodología de observación colonial, es una regla necesaria al igual que el espectáculo abierto al pluralismo cultural.

Conviene abordar el análisis de los espectáculos desde el sentido de la relatividad cultural. En ese sentido el análisis antropológico y la metodología *etnoescenológica*, como una mirada desde adentro, permitirán cambiar nuestra mirada para que el espectáculo no apa-

rezca como un "cuerpo extraño". Así, será posible salir de los propios prejuicios e insuficiencias y enriquecer nuestra mirada con otras experiencias culturales. Por eso no se trata de una contrametodología (como puede observarse, se utilizan finalmente la teoría y la práctica occidentales), sino de un cambio en el punto de vista "desde el otro", o dicho con Bajtín, desde la *voz ajena*. Es una construcción metodológica multi e intercultural para que el espectador pueda concebir el espectáculo teatral como lo uno y lo otro, al mismo tiempo. Con la utilización de la *Semiótica de la Cultura*, de la *Antropología cultural* y de la *Sociología* (de alguna manera reunidas en la *Sociocrítica*), se deben corregir los efectos deformadores de un teatro y de una teoría que se basan en el texto o en la idea de un autor del espectáculo. Se trata de recorrer el tramo que separa la(s) otra(s) cultura(s), reconsiderando los métodos de análisis, teniendo en cuenta el mestizaje cultural, o lo que se ha denominado por las teorías de la hibridación (García Canclini, por ejemplo: 1990) como "sincretismo", pero que, para efectos de esta metodología, son procesos que van más allá de esos mismos conceptos y que se conciben como *interculturalidad*, para así inscribirse en un mundo más complejo y completo de lo que anteriormente se imaginaba. Es esa la condición de una antropología del espectáculo tal y cual se concibe y se propone para el análisis del trabajo de Murillo Selva-Rendón.

1.5.5 Presencia de Foucault y Bajtin

A pesar de que Michele Foucault (1926-1984) aplica su método, o sus métodos (arqueología y genealogía de los saberes), a culturas con palabra escrita y analiza sobre todo la

historia de los saberes en Europa, excluyendo las culturas "ágrafas" y los saberes populares (el saber "salvaje") que aún no están escritos, o que han sido borrados por efecto de la expansión-colonización europea en territorios ajenos, y a través de la globalización (bajo esquema norteamericano en la actual coyuntura), o invisibilizados como los glifos en los relieves grabados o en las estelas olmecas, teotihuacanas, mayas, etc. (Ferrero, 1986: 60-74), se pueden recuperar algunos elementos de su propuesta metodológica y de su pensamiento, los cuales serán tenidos en cuenta en esta investigación. El primero de ellos sería su opción por la marginalidad, por los excluidos: los locos o enfermos mentales, los prisioneros, discriminados por raza, por género o por su opción sexual, entre otros. El segundo sería el análisis del poder, la *alianza entre la razón y el poder*, el saber y el poder y el discurso y el poder, es decir la *voluntad de saber* y sus *policías discursivas*; la disciplina como fuerza y tecnología del poder, de hacer trabajar y controlar; el poder económico y bélico como la razón de ser del poder político; la verdad como arma de lucha; pero sin olvidar que no hay poder sin resistencia, lo que implica una estrategia de lucha. Y en tercer lugar, y fundamentalmente, su ética y su estética, es decir, la posibilidad del individuo de liberarse de la sujeción y de las libertades impuestas por los dispositivos del poder a partir de su propio cuidado, del cuidado de sí mismo y del otro, en una praxis ampliamente política, lo que Franz Hinkelammert denomina *autoconstitución de sujetos* y *ética de la corporalidad*, o liberación del cuerpo como entidad soberana a partir de la solidaridad (Hinkelammert, 1996: 235-277).

Desde esos tres componentes del pensamiento foucoldiano, presentes de alguna manera en el quehacer de Murillo Selva-Rendón en su aspecto ético/político, y en conexión (o, hay que decirlo: en contradicción con algunos apartados epistemológicos reseñados, principal-

mente el *giro decolonial* que contrapone los conceptos de *geo* y *corpopolítica* al de *biopoder* de Foucault) se propone una estrategia para las artes escénicas centroamericanas en términos de una metodología intercultural y liberadora, partiendo de la hipótesis señalada, la cual se desarrollará ampliamente en los capítulos IV y V, así como en los Resultados y Conclusiones.

Para Mijail Bajtín (1895-1975), el ser humano es fundamentalmente diálogo, su accionar implica la alteridad, por eso su estética es una estética de lo colectivo. La alteridad siempre será *la palabra ajena* que se socializa en un tiempo-espacio (*cronotopo*: sobre este concepto se regresará más adelante), es decir, se trata de comprender el lenguaje como algo más que un código (el código son las reglas de formación: la gramática). En otras palabras: la lengua sirve para algo más que informar.

Desde tal perspectiva, se hace hincapié en el receptor (el otro) en tanto prójimo y cómplice del discurso y del proceso comunicativo (el receptor también es emisor), pero sin descuidar los demás elementos discursivos pues se estaría obviando otro tipo de relaciones que desarrolla la pragmática literaria. En todo caso, para Bajtín *el otro* es algo, o alguien, más allá del destinatario. (Zavala, 1992: 11-20; Voloshinov (1992). Bajtín plantea que mediante el lenguaje se pueden transformar las relaciones de los interlocutores (sentimientos, emociones, gestos, etc.). El lenguaje sirve para otro tipo de relaciones intersubjetivas, las cuales encuentran su circunstancia y su medio, pues el lenguaje es un modo de vida social en la medida en que por medio del mismo establecemos reglas de juego, es lo que el estudioso ruso denomina lo *implícito social del lenguaje*, lo preconcebido, que es su *carácter jurídico*. El lenguaje no sólo explicita, también implicita; se expresa en las contradicciones sociales.

A Bajtín le interesa lo preconstruido, lo preconcebido: lo que se ve en el uso de los performativos o de la performatividad (la palabra en acto: prometer, persuadir, seducir, etc.). Por ello, el *carácter jurídico* permite abordar lo implícito, el subtexto, lo que se oculta en la lengua por: a) la existencia de los tabúes lingüísticos (lugar-tema-objeto); b) la existencia de un deseo en el ser humano de negar la responsabilidad de lo que se dice, para liberarse de la discusión o la polémica, esa tendencia a escamotearnos la responsabilidad propia (en Costa Rica se le conoce como "chota" o "choteo"). El implícito social es como la *doxa* de Foucault, pero en este caso está más cercano al concepto de ideología, es lo apriorístico, lo ahistórico (lo implícito en la presuposición sin procedimientos lógicos). El implícito, como se señaló, es de naturaleza jurídica, por lo tanto social. Es el presupuesto *a priori*, anterior al discurso.

De tal manera que en Bajtín el signo no es una definición ontológica, sino un material que se transforma (en signo) a partir de las relaciones sociales. El signo es forma, es un soporte de la conciencia. El enunciado se construye entre dos personas socialmente organizadas (locutor/emisor-receptor), pero la palabra no le pertenece ni a uno ni a otro, sino a los dos. Por eso, un signo nos remite a otro signo, pues la significación es aprehendida y está en la conciencia. Aquí la relación entre signos es del orden de la similitud, poner en relación un término con otro, etimología. Por esa razón el signo *refleja* y *refracta*. La *refracción* es una distorsión, una deformación, de allí viene toda su teoría sobre la *carnavalización* del lenguaje donde aparece lo grotesco como en la picaresca, en la obra de Rabelais, o, más contemporáneamente, los Esperpentos de Valle Inclán. La *difracción* es la desviación del sentido que se refracta en la (falsa) conciencia, es la inflexión/reflexión del len-

guaje mismo. Por eso, es que se puede decir que donde hay un signo hay ideología y donde no hay signo no hay ideología. Dicho de otra manera: no hay conciencia fuera del signo.

Para Bajtín, lo esencial no es el contenido del signo sino cómo ocurre. El símbolo (cuando Bajtín habla de signo está hablando de símbolo) es el soporte o la traslación de una representación, esto nos recuerda a Foucault en *Las palabras y las cosas* (1996): la emergencia de la *representación*, el juego de la ficción-representación, solamente que allí se pone en duda la certidumbre del enlace entre signo y realidad. Por eso, el teórico ruso habla de un *territorio interindividual* donde sólo puede surgir un signo. Ese territorio es el espacio delimitado por reglas/relaciones sociales, como las hay en el reino animal para la protección y sobrevivencia. Por ello, el carácter sígnico se expresa descollantemente en el lenguaje, el lenguaje es una parte del signo (lenguaje que, para uso de la investigación, extendemos al lenguaje teatral en su totalidad). La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, pero fenómeno por cómo actúa, en otros términos: frente a una definición ontológica hay una definición fenomenológica. La vivencia se organiza en un nexo indisoluble con la conciencia a través de la significación. Por eso la vivencia existe sólo en el material semiótico- de los signos: es expresiva, pero no solamente a través de la palabra, sino también por otros signos. Por eso la literatura, o la puesta en escena, son fenomenológicas, ya que parten de las vivencias.

En el fondo la definición bajtiniana de signo (símbolo) es fenomenológica, su sentido es un proceso (acontecimiento) social: es una vivencia, una interacción. Dicho de otra manera, la capacidad sígnica reside en la función (comunicación) social. Por eso es posible hablar de un texto cultural bajtiniano, el cual vendría a ser más o menos la ideología cotidiana. En síntesis, la palabra es un indicador social, un mediador (termómetro) de la vida

social, en ella están sus fluctuaciones, variaciones y espacios conflictivos. La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias, imperceptibles y fugaces, de las transformaciones sociales. (Aquí se debe leer palabra - lenguaje – como texto literario, texto artístico, en Bajtín especialmente en la novela. Nosotros la aplicaremos al lenguaje teatral: a la dramaturgia y a la puesta en escena).

Así, la palabra es *pluriacentuada*, *multiacentuada*, en el espacio social. De allí deriva la *palabra ajena*, frente a la palabra *monológica*, que es la ideología. De ese concepto Bajtín deriva hacia el concepto de *heteroglosia*, y de *polifonía*. Estos conceptos, a la par de su *dialogismo*, permitirán analizar el discurso teatral, la dramaturgia, y la propuesta de *aesthesis* del teatrista hondureño en estudio, pero entendiendo que el discurso teatral no son solamente las palabras, sino también los decorados, la gestualidad, la mímica, la energía del *bios*, etc., así como los agentes que participan en el proceso. De tal manera que el análisis nos permitirá concebir la dramaturgia y la escenificación como un texto cultural que dialoga con otros textos culturales (los "teatralmente correctos") y con la cultura hegemónica/colonial. En fin, toda la puesta en escena, incluida la dramaturgia, se comprenderá como una polifonía en tanto participan una serie de enunciados o componentes discursivos que potencian el diálogo interno entre los agentes o actuantes, y el diálogo externo con la comunidad, el público y la crítica. Todo ello se acentúa con las características colectivas y populares que posee la propuesta en cuestión.

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS
BIBLIOTECA

1.5.6. El giro decolonial

Los estudios subalternos y poscoloniales latinoamericanos han elaborado una suerte de "desobediencia epistémica" y de "gramática de la descolonialidad" a partir de la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad (Mignolo, 2009: 8-17). La "independencia" y formación de los estados-nación latinoamericanos en el siglo XIX, la "descolonización" africana con el surgimiento de los movimientos de liberación nacional asentados en el pensamiento y obra de intelectuales y políticos como Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008), Franz Fanon (Martinica, 1925-1961), Amílcar Cabral (Guinea-Bissau, 1924-1973) y Patricio Lumumba (República del Congo, 1925-1961), fueron las dos primeras oleadas de dicha desobediencia y gramática.

Pero además, con los antecedentes del vuelco descolonial en la *Nueva crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, el activismo y la crítica colonial de Mahatma Gandhi, el Marxismo latinoamericano (andino) de José Carlos Mariátegui, entre otros *desprendimientos epistemológicos* (Mignolo, 2009: 14), y a partir de la teoría económica europea del *sistema-mundo* (Inmanuel Wallerstein) y de los *estudios poscoloniales* anglosajones (*postcolonial studies*) , y con algunos antecedentes de *la teoría de la dependencia*, un grupo de intelectuales latinoamericanos y algunos europeos, entre quienes destacan Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Enrique Dussel y Fernando Coronil; Inmanuel Wallerstein y Boaventrura de Sousa Santos, empezaron a debatir preocupados por la incapacidad de ambas teorías (*sistema-mundo* y *estudios poscoloniales*) de dar cuenta cabal de la complejidad del sistema capitalista global. Estos intelectuales, con otros investigadores, conformaron el grupo denominado "Proyecto latino/latinoamericano modernidad/colonialidad", mejor conocido como "Grupo Modernidad/Colonialidad (GM/C)".

En una suerte de amalgama de las teorías antes citadas y con una llamada al diálogo, luego de intensas discusiones, este grupo ha acuñado los conceptos *liberación/decolonialidad* y *colonialidad del poder* para referirse al hecho de que la llamada poscolonialidad no es tal en tanto ciertamente hubo una "liberación" geográfica y jurídica de las colonias europeas luego de la segunda guerra mundial, pero no así en términos de la *episteme* y de la *estructura económica*. En otras palabras, se trascienden los discursos que afirman que con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia asistimos a un mundo descolonizado y poscolonial. Se asiste más bien a *una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, o al *capitalismo policéntrico*, como ellos mismos le llaman, proceso que ha transformado las formas de dominación de la modernidad pero no la estructura de las relaciones centro/periferia a escala mundial.

En otras palabras, se advierte una *colonialidad del poder* cuyas formas de dominación se transfieren al ámbito de la cultura y del saber. Aníbal Quijano, citado por Mignolo, "vincula colonialidad del poder en las esferas política y económica con la colonialidad del conocimiento (...) con la consecuencia natural: si el conocimiento es un instrumento imperial de colonización, una de las tareas urgentes (...) es descolonizar el conocimiento" (Mignolo, 2009: 8). La colonialidad del saber se extiende a la colonialidad del ser: de género, sexualidad, subjetividad.

> "La matriz colonial de poder es entonces una estructura compleja de niveles entrelazados.
>
> Control de la economía

Control de la autoridad

Control de la naturaleza y de los recursos naturales

Control del género y la sexualidad

Control de la subjetividad y del conocimiento" (Mignolo, 2009: 12).

La colonialidad del poder significa el control del conocer, el entender y el sentir. Así, hay una colonialidad del ver, del hacer, del pensar, del oír, etc. Tal como, según Foucault, el sujeto moderno está atravesado por el discurso del poder, la matriz colonial atraviesa las sociedades periféricas en todas sus esferas e instancias. "En suma, colonialidad del poder remite a la compleja matriz o patrón de poder sustentado en dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aeshtesis*)" (Mignolo, 2009: 12). De tal manera que el control de la economía y de la autoridad (la teoría política y económica) dependen de las bases sobre las que se asiente el conocer, el comprender y el sentir.

Para efectos de nuestra propuesta, la colonialidad del poder está presente en los procesos de producción cultural y artística. Es decir, existe una colonialidad de la sensibilidad y de la creatividad, o sea, de las expresiones y prácticas culturales y por tanto de las formas artísticas. Hay una colonialidad discursiva en el terreno de la cultura y del arte. Según Walter Mignolo la *aeshtesis*, la cual podemos entender como naturaleza de los sentidos o de la "percepción", de la "sensibilidad", fue apropiada por el pensamiento imperial a partir del siglo XVIII y transformada en *aestética*, estética: sentimiento de lo bello y lo sublime. Con el correr del tiempo lo sublime pasó a segundo plano y lo bello encadenó la estética la cual quedó limitada al concepto occidental de *arte* (Mignolo, 2009:12).

Aníbal Quijano, también citado por Mignolo, ha elaborado un proyecto alternativo o decolonial, el cual se expresa en dos direcciones: 1. La *analítica* que implica la reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de *Totalidad* reducida bajo el nombre de modernidad y racionalidad y 2. La *programática*, que supone un proyecto de *desprendimiento* o "*delinking*" de la episteme occidental. En otras palabras, es necesario desprenderse de los vínculos de la racionalidad-modernidad con la colonialidad y con todo poder no constituido por la decisión libre de las personas. La propuesta de Quijano debe leerse en paralelo al concepto *no totalitario de totalidad*, es decir, una totalidad sin paréntesis (uni-versal) sino totalidades entre paréntesis coexistiendo en la *pluri-versalidad*. Así la *heterogeneidad histórico-estructural* desplaza la idea lineal de la historia imperial y eurocentrada, de tal manera que las relaciones coloniales deben ser descolonizadas para la realización de *la pluriversalidad como proyecto universal*.

El desprendimiento epistemológico propuesto por Quijano presupone moverse hacia una *geopolítica* y una *corpopolítica del conocimiento*. Para Mignolo *La corpopolítica del conocimiento*, que es la que más nos interesa, es la respuesta a la *biopolítica* mediante la cual los estados modernos inventaron instrumentos de control de la población analizados lúcidamente por Michel Foucault. *La corpopolítica* es una epistemología que se desprende del "pienso, luego existo" cartesiano y afirma que "se es donde uno piensa". (Mignolo: 2009: 14-17). O dicho de una manera más amplia: "*Se es y se siente-soy donde pienso-donde se piensa*" (Mignolo, 2009: 47). De tal manera que hay también una *afectividad epistémica*.

> "Ramón Grosfoguel sugirió hablar mejor de "corpopolítica" para, por un lado, evitar la confusión con la expresión utilizada por Michel Foucault para expresar un

fenómeno social diferente; y por otro lado, es más apropiada para hacer visible el color, el género y la sexualidad del "cuerpo pensante"; visibilizando así la corpo-política blanca, masculina y heterosexual que reposa, invisible, detrás de las políticas hegemónicas del conocimiento de la modernidad imperial europea". (Mignolo, 2009: 41).

El *desprendimiento* es un pensamiento fronterizo o una *epistemología fronteriza* en el sentido puntual de que la constitución occidental de la modernidad y del pensamiento occidental es por un lado inevitable y por el otro limitada y peligrosa. Ese peligro es el "pensamiento único" o lo que se denomina "la monocultura de la mente", o, por otro lado, la "asimilación". De tal manera que para desprenderse de la matriz colonial del poder y de la lógica colonial del pensamiento único o *monocultura de la mente*, o no ser "asimilados", es necesario situarse en una epistemología fronteriza y en alternativas a la modernidad (no en *modernidades alternativas*). Dicho de otra manera, el *desprendimiento* y el proceso de descolonización tienen por horizonte un mundo trans-moderno, global y diverso. (Mignolo, 2009: 23-25). "El desprendimiento por tanto no significa negar e ignorar lo que no se puede negar, sino de saber cómo utilizar técnicas o estrategias imperiales con propósitos descoloniales" (Mignolo, 2009: 39).

Lo anterior quiere decir que hay "otros comienzos de la historia" además de la de Adán y Eva y de la civilización griega. Y muchas lenguas fundacionales además del griego y el latín. Y muchas otras teorías económicas, políticas y culturales además de las de Maquiavelo, Adan Smith, Marx, Kant y Freud. Que hay otras concepciones de vida y otras cosmologías concebidas por personas que tenían una piel distinta de la blanca, es decir, como apunta Mignolo, con "sensores distintos" (Mignolo, 2009: 24). Por eso, debemos repensar

nuevas categorías fronterizas entre lo grecolatino y europeo (alemán, francés, inglés, etc.) y lo nuestro invirtiendo las éticas y las políticas del conocimiento. Ello nos acercará a la *liberación/decolonialidad*, la cual va más allá de la *emancipación* propuesta por la modernidad.

La *decolonialidad* enuncia que el capitalismo global contemporáneo, en un formato posmoderno, resignifica las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, raciales/étnicas y de género/sexualidad de la modernidad colonial. Por tanto la *liberación/decolonialidad* significa resaltar una visión de la vida humana que no depende ya de la imposición de un ideal de sociedad sobre los que difieran de él, como lo hace la *modernidad/colonialidad*. La descolonización de la mente debe empezar por "cambiar los términos y no sólo el contenido de la conversación", es decir un cambio de terreno (Mignolo, 2009: 33-35). O como puntualiza Mignolo con una cita procedente de los documentos de la Universidad Intercultural de los Pueblos Indígenas del Ecuador: "*aprender a desaprender, para poder así re-aprender*", o citando a Dussel: "del enunciado a la enunciación, de lo conocido al acto mismo de conocer" (Mignolo, 2009: 98-108).

> "La gramática de la descolonialidad (la descolonización del ser y del saber; de la teoría política y económica) comienza en el momento en el que actores que habitan lenguas y subjetividades racializadas y negadas en su humanidad, toman conciencia de los efectos de la colonialidad del ser y del saber. La colonización del ser y del saber operó y opera desde arriba hacia abajo, desde el control de la autoridad (política) y de la economía. La descolonización del ser y del saber va desde abajo hacia arriba, de la sociedad civil activa y la sociedad política radical, hacia el control imperial de la autoridad y la economía. Es en ese sentido que la gramática de la desco-

> lonialidad está funcionado, tiene que funcionar, desde abajo hacia arriba" (Mignolo, 2009: 112).

El *giro decolonial*, como ya se insinuó, tiene estrecha relación con la teorización sobre *Una epistemología del sur* de Boaventura de Sousa Santos (2009), de tal manera que su aporte en lo que el estudioso portugués denomina la *sociología de las ausencias* y *de las emergencias*, son herramientas teóricas que también serán utilizadas en la reflexión, especialmente en sus consecuencias o conclusiones, las cuales apuntan hacia una metodología teatral fronteriza y hacia una equidad en las prácticas y los saberes, tanto científico/estéticos como populares en el proceso de *aesthesis*. En otras palabras, la igualdad de condiciones entre un teatro de matriz europeo/colonial, o académico/artístico, y el teatro popular centroamericano.

NOTAS

(1). Véase Patricia Fumero, *Teatro contemporáneo costarricense: 1970-2000.* http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:axOOIa05kC8J:hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr/

(2). Konstantín Stasnislavsky (seudónimo de Konstantín Serguéievich Alexéiev; Moscú, 1863-1938), actor, director y teórico teatral ruso, quien propuso su "método" luego de indagar y estudiar todo lo concerniente a la actuación en la tradición escénica occidental. Tras participar en varios movimientos de vanguardia, en 1898, con Nemirovich-Danchenko (Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko; Ozurgueti, 1858-Moscú, 1943), fundó el *Teatro de Arte de Moscú*, que puso en escena las grandes obras del escritor y dramaturgo, también ruso, Anton Chéjov (Taganrog, 29 de enero de 1860 -17 de enero del calendario juliano-; Badenweiler, Alemania, 15 de julio de 1904).
Pronto empezó a desarrollar su sistema de interpretación, el cual pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de toda artificialidad, en un efecto de «realismo psicológico». Después de la revolución soviética se dedicó exclusivamente a su trabajo de investigación expuesto en sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*, ambos de influencia determinante en el teatro europeo y estadounidense, y en los que desarrolla su teoría de la actuación como "suma dramática" entre técnica interior y exterior.
Stanislavsky transformó las *didascalias*, o acotaciones, en un abanico diverso de detalles diminutos y efectos variantes de humor. La obra fue enriquecida con pausas exigidas por la emoción interior y dominante de los personajes. Se ocupó en guiar a los actores hacia la creación de universos emotivos de los personajes para que se proyectaran al público como experiencias verídicas sin artificios ni impostaciones. Esas acciones agrupadas orientaban al espectador hacia las profundidades intrínsecas de los personajes: la frustración y el arrepentimiento de Chéjov. Los deseos secretos y la monotonía de la vida diaria se revelaban por medio de emociones veraces y por las acciones de los intérpretes.
Hasta su muerte Stasnislavsky se propuso desarrollar un revolucionario sistema de formación dramática. Sus producciones eran más que nada experimentos de ese proceso. Descubrió que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias y los sustituían por los de los personajes, eran capaces de establecer un vínculo especial con el público. Dio a ese proceso el nombre de *técnica vivencial* o de *memoria emotiva.*
Durante el período de la revolución soviética, exploró las posibilidades de un teatro totalmente improvisado. Intentó dotar a los intérpretes con los medios artísticos necesarios para abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes y las creencias del dramaturgo. Tradicionalmente ese proceso estaba bajo el director. Al final de su vida, sin embargo, experimentó con una fórmula que otorgaba de nuevo al director de escena el completo control intelectual de la preparación de actores y del ensayo. Denominó a esa técnica *teoría de las acciones fisicas.*
Es importante subrayar que el *Teatro de Arte de Moscú* y la docencia de Stanislavsky y Nemirovich Danchenko abrieron paso a una generación de grandes productores y teóricos teatrales, entre ellos Vajtángov (Eugenie Vagtangov, 1883-1922) y Meyerhold (Vsevolod Emilievich Meyerhold, 1874-1942). Estos manifestaron claramente sus discrepancias con el "sistema Stasnislavsky" y propusieron otras búsquedas y métodos de trabajo escénico

que precisamente van a influenciar a otros teatristas occidentales como el polaco Jerzy Grotowsky (1933-1999) y, a partir de éste, a muchos hombres de teatro contemporáneos. Ambos fueron censurados, perseguidos y finalmente asesinados por el estalinismo.

(3). El *Teatro Épico* (en alemán: *Episches Theater*), también conocido como *Teatro de la Alienación* o *Teatro de Política*, es un tipo de teatro que surgió a principios del siglo XX, intrínsecamente ligado al director alemán Bertoltd Brecht. Aunque muchos de los conceptos relacionados con el *Teatro Épico* habían existido durante años, incluso siglos, Brecht los unificó, desarrollando y popularizando el estilo. Más tarde preferiría el concepto *Teatro Dialéctico* para enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión.

En el *Teatro Épico* se asume que el propósito de la obra, más que el *entretenimiento* o el *mimetizar la realidad*, es presentar ideas e invitar al público a hacer juicios acerca de ellas. Los personajes no deben imitar a las personas reales, sino representar los *lados opuestos de un argumento*, que van de arquetipos a estereotipos. El público debe siempre ser consciente de que está viendo una obra de teatro, y debe permanecer a una distancia emocional de la acción; Brecht describió este ideal como *Verfremdungseffekt* (efecto de *extrañamiento* o alienación, mejor conocido como *Distanciamiento*). Es lo contrario de la suspensión de la incredulidad.

En general fue una reacción contra otras formas de teatro, en particular contra el drama realista, cuyo pionero era Konstantin Stasnislavsky. Como Stasnislavsky, a Brecht no le gustaba el *espectáculo vacío*, los argumentos manipulativos y la elevada emoción del melodrama; pero donde Stasnislavsky intentó copiar el *comportamiento real humano* a través de técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra, Brecht buscó otra forma de salida, o de llegada. Al centrarse el *Teatro Épico* en lo político y social, se produce un alejamiento de las teorías radicales del dramaturgo y actor francés Antonin Artaud (1896-1948), quien buscaba afectar al público en un nivel absolutamente irracional. Igualmente se contrapone radicalmente al *teatro aristotélico*, donde el espectador debía identificarse con el personaje a través de la *catarsis*.

Las técnicas de producción comunes en el *Teatro Épico* conllevan la inclusión de *escenarios irreales* por su simplificación, anuncios o carteles que interrumpen y resumen la acción, y música que entra, de manera irónica, en conflicto con el *efecto emocional esperado*. Brecht usaba la comedia para distanciar a su público de los hechos emocionales o serios y se vio muy influenciado por los *musicales* y los intérpretes de feria, por lo que incorporaba música y canciones en sus montajes.

La actuación en el *Teatro Épico* necesita que los actores interpreten sus personajes de manera convincente sin, por el contrario, convencer ni a la audiencia ni a ellos mismos de que son en realidad los personajes que interpretan. Los actores a menudo interpelan directamente al público sin estar interpretando su personaje (*rompen la cuarta pared*) e interpretan múltiples papeles. Brecht pensaba que era importante que las opciones de los personajes fueran evidentes e intentó desarrollar un estilo de actuación en el cual era indudable que los personajes elegían una opción en lugar de otra. Por ejemplo, un personaje puede decir: "*Podría haberme quedado en casa, pero en su lugar fui de compras*".

Un término de suma importancia acuñado por Brecht es el de *Gestus*: una actitud física o un gesto que representa la condición del personaje independientemente del texto. Brecht se basó en el teatro chino. La anécdota refiere que en 1935, en uno de sus viajes a Moscú, acudió a ver la Ópera de Pekín, entonces notó que el actor *Mei Lan Fang* (1890-1976) in-

terpretó una escena que requería que su personaje estuviera asustado tan sólo poniendo un mechón de su pelo en su boca; todo el mundo en la audiencia supo que el personaje estaba asustado, aunque el actor permaneció completamente calmado durante toda la obra. Con un *gestus* que claramente defina la actitud del personaje, el actor se distancia de la obra y por lo tanto evita cualquier emocionalidad excesiva. El *gestus* actoral se traslada al *gestus* social, que de alguna manera representa la gestualidad de un grupo social determinado (Llanes Miqueli, 1980: 311-353).

(4).

> "Haciendo o apropiándose cultura, el ser humano se "transculturaliza", es decir, plantea o replantea la cuestión del sentido en su universo cultural de origen y funda con ello, desde una situación concreta, la posibilidad de la universalidad como movimiento de intelección argumentativa, ya que ese cuestionamiento del sentido es sinónimo de universalización de lo singular o, si se prefiere, intento de comunicación y de unión en la diversidad" (Fornet-Betancourt, 2000: 36).

Capítulo II: ANTECEDENTES TEÓRICOS Y PRÁCTICOS

2.1. Consideraciones generales y antecedentes históricos:

Históricamente ha habido cierta pugna entre el texto dramático y la puesta en escena. Es decir, entre la propuesta dramatúrgica y el espectáculo en sí, o sea, entre el dramaturgo y los ejecutantes (director de escena y actores). La decadencia del imperio romano y de su teatro, por ejemplo, llevó a la escenificación de espectáculos que sobrepasaban en mucho las calidades y espectativas dramatúrgicas de tipo edificante o religioso, como las provenientes de la tragedia griega, pues terminaban en verdaderas orgías de sangre para complacer a un público ávido de emociones fuertes (Henríquez Ureña & Nieves Rivera, 1974: 2-4).

Cuando la calidad dramatúrgica, la puesta en escena y el espectáculo, en términos de su recepción, han tenido cierto equilibrio y armonía, como en el mismo teatro griego en su esplendor clásico de la Tragedia, siglos V y IV a.n.e.; el teatro medieval para el cristiano de la Edad Media; la Ópera China para el pueblo chino durante más de quince siglos; el teatro Kabuki en Japón; o el teatro isabelino de Inglaterra, especialmente el de William Shakespeare (26 de abril de 1564–3 de mayo de 1616 del calendario gregoriano; 23 de abril de 1564–23 de abril de 1616 del calendario juliano); se han mencionado los períodos más brillantes y nutritivos de las artes escénicas.

Continuando en torno a la recepción del espectáculo, es decir, referido al público y a sus respuestas, incluidas las de la crítica, lo anterior se anuda inmediatamente con el concepto de lo *popular* en cuanto a la espectacularidad. Cabe recordar que, en sus orígenes, el teatro

en Inglaterra (para no ir hasta los orígenes religioso-populares con resonancia agrícola del teatro helénico) era un espectáculo de tipo popular, asociado a otras diversiones extendidas en la época como el *bear baiting* (pelea de un oso encadenado contra perros rabiosos). Sus raíces se encuentran en la etapa tardo medieval, en una triple tradición dramática: los "milagros" o "misterios" (*mystery plays*), de temática religiosa y destinados a solemnizar las festividades de los diferentes gremios; las "obras morales" (*morality plays*), de carácter alegórico y representadas ya por actores profesionales; y los "interludios" cortesanos, piezas destinadas al entretenimiento de la nobleza (Concha, Elices & Zamorano, 2002).

Pareciera que en tanto el espectáculo se fue alejando de las *Posadas* y de los teatros circulares, tipo patios o "gallineros", y fue arribando a la escena de finales del siglo XVIII y al siglo XIX, el carácter popular, y con él el entusiasmo del público, se fue alejando de las salas a la italiana porque el espectáculo teatral se fue "encerrando" en los "templos del arte", ahuyentando de ellos a la gran audiencia. Por supuesto, dentro de ese eslabonarse de la historia occidental del teatro europeo, es decir, a partir del Renacimiento, hay verdaderas excepciones como la *Comedia dell Arte* (1), *El teatro libre* del francés André Antoine (1858-1943) considerado el primer director del teatro moderno, y el *Teatro de Meiningen* (duque Jorge II de Sajonia-Meiningen, 1826-1814) en Alemania, para solamente enumerar tres grandes ejemplos del teatro europeo.

Igualmente ha sucedido con las magnas transformaciones sociales o las transiciones de época, caso de la *Comuna de París* (1871) y de la *Revolución Francesa* (1789-1799), o de la *Revolución de Octubre* (1917) en Rusia y los primeros años de la *Revolución Soviética*, para no insistir en otras experiencias, donde el entusiasmo popular y las reformas en todos los ámbitos de la vida hicieron surgir un teatro popular y masivo que, conforme se fueron

apagando los fuegos revolucionarios, fue extinguiéndose también, o fue reprimido y desarticulado por los mismos dispositivos del nuevo poder.

Porque si algo ha caracterizado al teatro en toda su plural y sinuosa historia, especialmente en sus expresiones más populares de plaza pública, salvo cuando se ha utilizado como propaganda religiosa o política, es su carácter contestatario, contracultural e irreverente, en tanto se realiza como una práctica artística que se enfrenta y confronta, directa y dialógicamente, a su público, ya que es un arte *en presentia* y eso lo distingue de las demás expresiones artísticas. He allí una de sus fortalezas más señeras y una de las características fundamentales a través de su larga sobrevivencia en la cultura occidental, incluidas las crisis presentes y pasadas.

2.2. Significado e importancia del teatro popular

Lo popular, como concepto, ha ocupado infinidad de páginas en diversas disciplinas, especialmente en las ciencias políticas y sociales. En las artes escénicas, el interés por un "teatro popular" estaba ya presente en muchos intelectuales europeos del siglo XIX. Entre otros teóricos, el escritor francés Romain Rolland (2) propugnaba un *teatro popular*, o un *teatro del pueblo*, pero no conceptualizó claramente lo que entendía por popular, o por pueblo, concepto que oscilaba entre las aspiraciones de la clase proletaria en contra de un teatro burgués y la mayoría de ciudadanos de la nación. Aspiraba a congregar en la sala de teatro a todas las clases sociales en un plano de igualdad y fraternidad. Por otra parte, no se definía bien si el teatro del pueblo, o popular, debía ser un teatro realizado por obreros, o más bien, un teatro de intelectuales y artistas para los obreros (Obregón, 1999).

Domingo Piga en un artículo denominado "Problemas del teatro popular" y compilado por Sonia Gutiérrez afirma que

> "se buscaba entonces una respuesta de parte de la sociedad burguesa, política y económicamente dominante, a la demanda de las grandes masas que se incorporaban a la cultura. Se buscaba una expresión única y universal de teatro popular, abrazando formas realistas (realismo crítico, sicológico, social, populista, histórico; teatro de grandes masas en el escenario), con el objeto de dar una solución estética, y a veces política, a las necesidades culturales del pueblo" (Gutiérrez, 1979: 67)

Para propósito de la presente investigación, y concordando con la propuesta teórica de Bertolt Brecht, desarrollada por el teatrista y teórico brasileño Augusto Boal (1931), especialmente lo referido al "*teatro jornal*", se entenderá lo popular desde la perspectiva de sus contenidos y de la presencia de los sectores populares en el quehacer teatral. Boal plantea que el *teatro jornal* es "el teatro (...) hecho por el pueblo y para sí mismo" (Gutiérrez, 1979: 63). Lo novedoso de la propuesta de Boal consiste en que, según el teatrista brasileño, cualquier persona puede "hacer" teatro sin necesidad de un espacio adecuado para ello. Augusto Boal aboga por entregar a los sectores populares las herramientas técnicas para que sean ellos quienes "hagan su teatro". En ese sentido su proyecto se parece al que más tarde va a intentar Rafael Murillo Selva en Honduras. Pero lo que interesa, por ahora, es el enfoque popular dentro del planteamiento dramatúrgico y la puesta en escena de cualquier propuesta dramática, es decir, las formas y contenidos teatrales que condensen y asuman las aspiraciones de los sectores populares (3).

Se irá más allá del concepto y el problema de lo nacional y lo popular, planteado por el pensador y activista italiano Antonio Gramsci, pero se coincide con su concepto de *clases subalternas* – subproletariado, proletariado urbano, rural y también la pequeña burguesía – que no están unificadas en conjunto, su unificación ocurre solo cuando *se convierten en Estado*, cuando llegan a dirigir el Estado, de otra forma desarrollan una función discontinua y disuelta en la historia de la sociedad civil de los estados singulares debido a la *hegemonía* (cultural y por tanto política) que ejercen los sectores dominantes. Su tendencia a la unificación es despedazada continuamente por la iniciativa de los grupos dominantes de los cuales ellas sufren siempre la iniciativa, aún cuando se rebelen y se insurreccionen (Fernández Buey, 1977; Gramsci, 1976).

Pero, además de los acercamientos sociopolíticos e ideológicos, en términos del proceso de *aesthesis* interesarán las formas y diseños populares en tanto recreen estructuras semánticas provenientes de esos sectores a partir de una reelaboración de sus propias producciones artísticas en el plano de las artes visuales, conocidas peyorativamente como artesanías o artes menores. Igualmente, en el caso de la literatura, es decir, de la historia oral, de los mitos y de las construcciones literarias populares que se pierden en el tiempo y que han sido subestimadas y despreciadas por el canon y la cultura dominante, pero que reaparecen en textos dramáticos y en diversas experiencias y producciones escénicas constantemente. Lo mismo la música con la vitalidad de ritmos y armonías procedentes de los rincones más insospechados de las culturas populares, conjugada con danzas y coreografías que determinan en mucho la identidad corporal de una región, una etnia o un grupo dentro de la festividad y la algarabía comunal, como también en sus ceremonias fúnebres y mágico-religiosas, tal y como se articulan en los espectáculos de Murillo Selva-Rendón.

En el caso de las artes escénicas lo importante será corroborar la presencia de los sectores populares en la producción teatral, tanto desde los contenidos de la dramaturgia, como en los elementos visuales, musicales, dancísticos y actorales de la puesta en escena. Y por supuesto, en sus actuantes; en la medida en que los comediantes sean miembros de los mismos sectores subalternos, el elemento popular estará más presente en la producción y su capacidad significativa y semiótica estará determinada por una expresión propia y auténtica, que entonces sí podríamos definir como teatro popular.

Lo anterior no quiere decir, como se ha juzgado tradicionalmente, que lo popular deba ser sinónimo de inferior o chabacano en cuanto a sus cualidades estéticas se refiere. Al contrario, se entiende la perspectiva popular como una propuesta de *aesthesis* formal e integral que pugna contra los contenidos y formas de un arte dominante, o hegemónico, colonial en todo caso si partimos de una geopolítica del arte, entronizado en estructuras y prácticas semánticas y semióticas determinadas por el gusto, el *habitus*, el canon o los "estilos de vida" (Bourdieu, 1998).

> "Los hábitos son estructurados (por las condiciones sociales y la posición de clase) y estructurantes (generadores de prácticas y de esquemas de percepción y apreciación): la unión de estas dos capacidades del hábito constituye lo que Bourdieu denomina el *estilo de vida*" (García Canclini, 1982: 43).

En ese sentido, y en concordancia con algunos autores como Pierre Bourdieu, o el mismo Néstor García Canclini, se concibe la *cultura* como un espacio de conflicto y de lucha por la apropiación de un capital simbólico (cultural). "La cuestión decisiva es entender a las culturas populares en conexión con los conflictos entre clases sociales, con las condi-

ciones de explotación en que esos sectores producen y consumen" (García Canclini, 1982: 52).

Así, el teatro popular es, según Augusto Boal, "una orientación social y cultural cualitativamente distinta a la perspectiva del mundo de la burguesía" (citado por Menéndez Quiroa, 1977: 15). Pero no exactamente la perspectiva de la clase trabajadora ni el instrumento para "elevar la conciencia de clase de las masas", sino para revelar el mundo en permanente transformación con sus contradicciones y conflictos, así como el movimiento de esas contradicciones y conflictos. Como apunta Boal, "todo está siempre en transformación y hay que impulsar ese cambio" (Menéndez Quiroa, 1977: 15).

Dentro de esa perspectiva, se seguirá la línea planteada por Bertoltd Brecht: "no basta reclamar del teatro tan sólo conocimientos o reveladoras reproducciones – afirma en La política y el Teatro - . Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad" (Menéndez Quiroa, 1977: 17 [subrayado en el original]). Por lo demás, se entenderá el *teatro popular* como un conjunto de enunciados escénicos que no se consideran acabados, estáticos e intocables, sino como un cúmulo dinámico de ideas, expresiones visuales y lingüísticas, estructuras dramáticas y personajes, en continua transformación; es decir, la concepción del teatro como una realidad viviente y abierta a los factores internos y externos, lo que permite su permanente versatilidad en la depuración ideológica y formal de acuerdo a la interacción con variados públicos.

Se parte, como vía de trabajo, de la tesis operacional de que el teatro es un sistema de "comunicación" (pero que, como se verá, amplía en mucho el esquema Emisor-Mensaje-

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA

Receptor) dentro de la *aesthesis* construido sobre códigos kinéticos, icónicos, proxémicos, retóricos, lingüísticos, etc., cuyo núcleo básico para esa "comunicación" es la imagen artística escénica, o sea, el impacto sensorial que permite el flujo y reflujo de ideas, sensaciones, sentimientos, reacciones, persuasiones, etc. Por ello, la puesta en escena es comunicación y expresión, las cuales trascienden la información pura, captando y transmitiendo la vitalidad y corporeidad del presente dramático: la praxis escénica se ve, se palpa, se escucha, a través del movimiento actoral, del *gestus* o de las gesticulaciones, cantos, parlamentos, vestuario, luces, decorados, etc. Por supuesto, sin abandonar la concepción, semiótica y sociocrítica, de que toda comunicación estética se difracta y posee un carácter ambiguo y reflexivo-persuasivo. Todo signo, en este caso teatral, es pluriacentuado, polisémico.

Se entiende, entonces, que la práctica escénica y la argumentación del teatro popular, en la perspectiva de la propuesta en estudio, son un esfuerzo desde las culturas populares para disputar la hegemonía de las clases sociales dominantes y sus productos artísticos, en este caso los discursos teatrales occidentales/hegemónico/coloniales. Su práctica, que también es un saber, comporta un elemento político/ético que pugna por su reconocimiento como una experiencia válida en el amplio espectro de las artes escénicas. Es pues, una lucha simbólico/ideológica en el amplio campo cultural, específicamente en el plano artístico, donde la emergencia de enunciados con perspectiva popular se opone a los enunciados de un teatro "culto", "profesional", académico y "escénicamente correcto". Esa lucha también se libra en el plano teórico, ideológico y epistemológico, caso de la presente propuesta teórico-metodológica.

2.3. Acercamientos a la obra de Rafael Murillo Selva-Rendón

Los asedios a la obra del teatrista hondureño Rafael Murillo Selva-Rendón han sido básicamente periodísticos. Son pocos, para no decir ninguno, los trabajos teóricos de crítica y de análisis formal que se han desarrollado alrededor de la propuesta del hombre de teatro mencionado. Sin embargo, son múltiples las entrevistas, los artículos periodísticos y las reseñas puntuales a su labor. Dichas entrevistas, artículos y reseñas se han realizado, básicamente, a partir de montajes específicos o de inquietudes particulares sobre aspectos precisos del trabajo del artista en cuestión, pero muy pocas personas han estudiado su obra en conjunto, o han intentado una panorámica de su quehacer escénico.

El trabajo más abarcador de la obra de Murillo Selva-Rendón es la compilación que realizó la investigadora hondureña Helen Umaña (con el apoyo de Gloria Carías, Massimo Meccheri y el mismo autor) publicada bajo el título de *Escenarios de una pasión. Medio siglo de escena. Rafael Murillo Selva* (2003). Sin embargo, este volumen, más que un estudio a profundidad, es una selección de artículos, reseñas, entrevistas y textos del mismo autor (4). Umaña, además del esfuerzo de selección, hace una especie de ordenamiento temporal y contenidista para comprender mucho mejor el trabajo de Murillo Selva-Rendón. Sin duda es un gran aporte en la organización del material disperso en revistas y periódicos, especialmente de los *Diarios de trabajo* de Murillo Selva-Rendón y de sus colaboradores más cercanos, pero no alcanza el análisis totalizador de la propuesta escénica del autor y, más bien, en cierto modo, lo reduce al recortar algunos documentos y al intervenir con comentarios personales tratando de guiar al lector pero enturbiando la comprensión y la asimilación de los mismos textos. Igual las fuentes no quedan claras y carece de un apéndice con las fichas biobibliográficas de los diferentes autores.

Probablemente el esfuerzo más digno de reconocer en cuanto esmero para dar cuenta cabal y global del planteamiento teórico y técnico del teatrista que nos ocupa, sea el de Alejandro Tosatti Franza. El texto de Tosatti Franza denominado *Creación teatral, desarrollo e identidad, un ejemplo desde lo más profundo del continente: el trabajo de Rafael Murillo Selva Rendón* (1997), es un escrito que resume la práctica del autor como asistente de Murillo Selva durante la investigación y el montaje de *La danza con las almas* (1995-1996) en la comunidad de *El triunfo de la Cruz*, Tela, Honduras. (Tosatti Franza en Umaña, 2003: 23-28).Tosatti resalta la independencia creativa de Murillo Selva-Rendón y plantea que "el elemento central que organiza el discurso artístico lo constituye una tradición oral: la visión de hechos sociales e históricos por parte de amplios sectores de la comunidad que se constituye, así, en la materia prima de la creación" (Tosatti Franza en Umaña, 2003: 26).

Por lo demás, destaca que Murillo Selva trabaja con temas y formas locales, y que, el elemento técnico más importante es la incorporación de los miembros de la comunidad a la actividad artística en tanto protagonistas de la escena.

> "Al ser los miembros de la comunidad los que actúan en la obra, a pesar de que son sólo algunos de ellos, se opera un enlace no sólo con la tradición y el acervo creativo local, sino también con la tradición formal más importante de América Latina: la del teatro religioso y festivo. Con ello también se establece un enlace con la fiesta en la que tradicionalmente éste se inserta" (Tosatti Franza en Umaña, 2003: 27).

Tosatti Franza destaca lo novedoso de la propuesta de Murillo Selva y subraya un elemento que resulta crucial y sobre el que se volverá más adelante:

> "La creación de la obra, realizada conjuntamente con el grupo humano de la comunidad y en la comunidad, se convierte de esta forma en un laboratorio en el cual la conciencia de los que participan es reelaborada de múltiples formas en el proceso de describir, hablar y reflejar su existencia" (Tosatti Franza en Umaña, 2003: 28).

A pesar de que Tosatti apunta algunos elementos novedosos en torno a la transformación de los participantes y de la misma comunidad en un proceso de comunicación educativa, no va más allá del análisis sociológico y técnico dentro de una perspectiva del teatro como componente del desarrollo local o comunal, especialmente en cuanto a la "industria turística", asunto nada desdeñable como se apunta más adelante, e incluso repite algunos enunciados y asertos que ya estudiosos y críticos como Carlos Espinoza Domínguez (1975-1981) - quien había procurado sintetizar las características de lo que se denominó como *Teatro Identificador Anónimo*, así como Jaime Mejía Duque - habían avanzado, especialmente lo referido a la fiesta popular y a las amplias posibilidades de la historia oral como insumo para escenificar la historia y las culturas populares (1987).

El otro texto que es importante destacar es el de Michelle Barthélemy, actriz y académica francesa, quien fungiera como asistente de Murillo Selva-Rendón durante la investigación previa, el montaje y la puesta en escena de *Loubavagu o el otro lado lejano*, denominado de la misma manera (Barthelémy en Umaña, 2003: 135-139). En este artículo, Barthélemy describe la comunidad de Guadalupe, sitio en la costa caribeña de Honduras, escogido para la preparación de actores y el montaje de ese espectáculo (uno de los fundamentales dentro de la producción de Murillo Selva-Rendón) sus características y el arduo esfuerzo que significó dicho trabajo con la comunidad, con una entusiasta definición del proyecto como *teatro identificador*. Este texto ha sido un testimonio fundamental para el

análisis del proceso de investigación y de puesta en escena del espectáculo mencionado, por su carácter de bitácora como agente/asistente del investigador principal y de la dirección escénica.

Los demás trabajos son reseñas puntuales sobre cada trabajo escénico de Murillo Selva-Rendón, y entrevistas de fondo, algunas de ellas muy agudas y con aportes conceptuales importantes, pero sin que alcancen la valoración totalizadora sobre los aportes del teatrista hondureño. Por supuesto, todo ese material ha sido de suma utilidad en el presente trabajo para intentar, por primera vez, abordar toda la propuesta de Rafael Murillo Selva-Rendón desde una perspectiva integral y con diversas herramientas teóricas.

Comentario aparte merecen los diarios de trabajo del autor en sus principales investigaciones y montajes (*El Bolívar descalzo*, *Loubavagu* y *La danza de las almas*), así como algunos textos teóricos, donde el propio Rafael Murillo Selva-Rendón reflexiona sobre su experiencia y práctica teatral. Ambos grupos han sido textos ineludibles y fundamentales para los propósitos de esta investigación, en tanto insumos teórico-prácticos de primera mano para el estudio de la metodología de trabajo y el análisis de la dramaturgia del artista en estudio. Se mencionan algunos de los últimos: *La participación del arte en el proceso contemporáneo de reafirmación de la identidad* (1971); *La dependencia y el arte en América Latina* (1979); *Observaciones sobre la identidad y el lenguaje teatral* (1979); *El pensador, el militante, el dramaturgo (A propósito de Bertolt Brecht)* (1988); y *Etnoescenología e interculturalidad. Cuatro experiencias concretas de teatro intercultural y comunitario* (2002); todos ellos presentes en la recopilación de Helen Umaña y su equipo de trabajo (2003).

2.4. Panorámica histórica del teatro popular en América Latina

El teatro latinoamericano, si se exceptúan las expresiones dramáticas precolombinas, es relativamente nuevo. Por supuesto, se habla del teatro en términos occidentales dejando de lado los rituales y celebraciones religiosas y festivas que guardan una rica performatividad, y parateatralidad, como se verá más adelante, así como la actividad escénica colonial. Sus inicios se ubican apenas en el siglo XIX, aunque el problema de esta periodización es que la mayoría de los acercamientos históricos al teatro latinoamericano se han realizado, casi exclusivamente, desde la perspectiva dramatúrgica como creación literaria por parte de historiadores, lingüistas y filólogos, especialmente. Aún se está a la espera de una historia del teatro latinoamericano como espectáculo, puesta en escena y/o proceso de producción teatral, con todo lo que esto significa.

La existencia de un teatro prehispánico ha sido muy discutida ya que se poseen escasos datos sobre cómo pudieron haber sido las manifestaciones espectaculares de los pueblos precolombinos, la mayor parte de las cuales tenían un carácter ritual, lo que ha generado, como se verá, una discusión entre especialistas sobre si más que espectáculos en sí, eran formas de comunión que se celebraban durante las festividades religiosas. Sin embargo, es necesario señalar que hay indicios de un "teatro" prehispánico, o precolombino, el cual todavía no se ha estudiado con suficiente profundidad para comprender su tejido filo-dramático o sus condiciones performativas, así como los aportes que pudieran haber hecho al teatro occidental, o contemporáneo, desde sus cosmovisiones y desde sus planteamientos rituales/escénicos. Según algunos estudiosos como los artistas nicaragüenses Oscar R. Méndez y Alberto Ycaza

"en 1533, según descripción hecha por el Obispo de Las Casas, se realizó una representación en México de una obra llamada Juicio final, Huey Tlamahuizolli, en la que intervenían 800 actores en escena y ante 20.000 o 30.000 espectadores. Este teatro tan desarrollado en la primera época de la conquista y que se prohíbe a la llegada de los dominicos, agustinos y jesuitas, debió estar sustentado por una gran tradición teatral precolombina que urge ser investigada y utilizada como base imprescindible para cualquier intento de creación de un teatro con características propias" (Méndez & Ycaza, 1979: 17)

En el caso de Suramérica se reconoce el legado dramatúrgico precolombino en obras como *Ollantay* ("*Apu Ollantay*") y *El asesinato de Atahualpa* (*Atau Valpacc ppuchucacuinimpa vancan* en quechua) o *Tragedia del fin de Atahualpa*, en las cuales, según estudiosos como Ricardo Blanco Olivares, y desde la posibilidad de un teatro popular, ya se encuentran, extrapolando un tanto los términos, las simientes de elementos teatrales como el distanciamiento brechtiano, es decir, podrían ser consideradas como productos dramatúrgicos que apuntaban hacia lo que el autor designa como "un teatro dialéctico" (Blanco Olivares, 1998).

En las circunstancias históricas de México, algunos estudiosos, como Daniel Meyran (1997), proclaman la existencia del teatro náhuatl, tal y como lo atestiguan los estudios de Miguel León Portilla, Ángel Garibay, María Sten, Marta Toriz, Alejandro Ortiz, entre otros intelectuales. Incluso se demuestra la presencia del teatro náhuatl como una influencia que aún persiste y resiste en la escena mexicana (Meyran, 1997: 49-51). Este investigador pone los ejemplos del *Laboratorio de teatro indio y campesino,* en la provincia de Tabasco en

Oxolotán, y en las experiencias del *TECOM* y de la *Casa del Escritor*, en San Cristóbal de las Casas, junto a los esfuerzos de otros teatristas.

En todo caso, la polémica entre intelectuales y personas de teatro, tanto europeo como latinoamericano, en torno a la existencia de un teatro precolombino continúa. El asunto estriba en resolver si la fiesta, el ritual y la danza, son teatro. Desde la perspectiva de la presente investigación, y en eso se concuerda con Meyran (1997: 50) y con otros especialistas, esas expresiones precolombinas sí pueden, y deben, considerarse teatro por varias razones, entre ellas las dos siguientes: 1. se realizan en un espacio desde donde se puede mirar otro espacio en el cual se coloca el "público", en ese sentido son espectáculo y representación; y 2. porque tratan de acontecimientos colectivos de pueblos y comunidades, es decir, de acciones capaces de transformar la vida de los hombres.

Lo anterior, lo comprendieron muy bien los evangelizadores españoles al conjugar la representación teatral con la representación ritual, como se da en el teatro que se desarrolla durante la conquista y la colonia, el llamado *teatro de la evangelización*, tal y como fue inventariado por Fernando Horcasitas en 1974 en el *Teatro Náhuatl, épocas novohispana y moderna*, y por Othón Arróniz en *Teatro de Evangelización en Nueva España*, para hablar solamente del caso mexicano (Meyran, 1997: 51). Igual sucedió en Guatemala, Perú, Bolivia, Ecuador, así como en los principales centros urbanos de los Virreinatos españoles.

Según Fernando Horcasitas, una vez destruido el sistema político y cultural indoamericano, sobrevivieron los especialistas en las diferentes artes, tales como:

> "cantores, autores, danzantes y bufones; poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en la memorización, ya que no dependía de las letras.

> Existían floristas, y escenificadores, artesanos en la confección de vestidos ceremoniales, de joyas, plumería y telas. En una palabra, para 1524 estaban ociosos muchos profesionales conectados con las representaciones" (Horcasitas, 1974: 75).

De tal manera que, como apunta Horcasitas, "asombroso sería que no hubiera nacido un teatro con la llegada de los misioneros" (Horcasitas, 1974: 75). La habilidad de los frailes consistió en el aprovechamiento de gran parte de los saberes indoamericanos para la labor audiovisual en la transmisión del mensaje político-religioso del proceso colonizador a través del teatro.

El *teatro de la evangelización* se construyó en base al modelo del teatro religioso europeo, pero integrando las imágenes y las lenguas indígenas en un modelo cuya meta no era la conversión inmediata, sino la confirmación de la fe. Al representar su propia realidad y al apropiárselo los indígenas, el teatro evangelizador facilitaba un espacio, un tiempo y un imaginario híbrido, a la expresión de una visión colectiva.

Pero, regresando al debate de si las formas rituales son o no teatro, cabe recordar que el teatro occidental nace con el rito y con la organización de la ciudad,

> "es decir, en contacto con el espacio religioso, con el espacio de la Polis y propiamente de la política, algo por lo tanto que se distingue de la ley del palacio, de la ley del templo, de la ley del Poder. Es aquí donde aparece el teatro como tal, la tragedia griega, la primera, aquella en que Esquilo expone al público a la ciudad, la tensión de lo que interrumpe el tiempo, la fusión del acontecimiento, el retorno de Agamenón y la transgresión del orden del mundo" (Meyran, 1997: 54).

El mismo Rafael Murillo Selva-Rendón, en una de sus conferencias, señala:

> "El sentido de lo espectacular, en efecto, está en todas partes, en cualquier rincón en donde haya respiración humana, todos los pueblos tienen el suyo, sea que se incluya o no, en las categorías manejadas por los círculos culturales que manejan el poder" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 417).

¿Por qué, entonces, negar que el ritual precolombino no poseyera las características parateatrales y filodramáticas que sí tenía el helénico en su origen?

Para una historia, o historiografía, del teatro latinoamericano como campo de estudio en el que se inscribe este análisis, o marco amplio para contextualizar la propuesta de esta investigación, se debe contemplar el amplio y poco documentado abanico de la oscuridad precolombina para colocar en su sitio las tradiciones teatrales y el pasado cultural indígena, de tal modo que sea posible valorar en su justa medida el valor de dichas tradiciones desde la perspectiva contemporánea de lo que se entiende como artes escénicas.

Por ahora, se centrará el interés en un breve examen de la historia latinoamericana de finales de siglo XIX hasta la actualidad, con sus cortes y discontinuidades, imbricado con la producción artística, específicamente teatral. En otras palabras, se insinúa una necesaria relación sociopolítica y económica con la producción teatral latinoamericana, especialmente en los casos de búsquedas de una expresión teatral propia o nacional, o de una identidad dentro de la *aesthesis* para el teatro latinoamericano desde la perspectiva popular.

Sucintamente, en este primer acercamiento a los antecedentes históricos de un teatro propio con perspectiva popular, para el caso de América Latina en general, y siguiendo al estudioso Ricardo Blanco Olivares, se señalan cuatro grandes etapas sin ánimo de profundizar en las mismas: 1900-1930: surgimiento y desarrollo del teatro obrero y revoluciona-

rio; 1930-1950: surgimiento del "teatro independiente"; 1950-1980: desarrollo del "teatro independiente" y del "teatro operativo"; 1980-2000: desaparición del "teatro independiente" y "operativo", surgimiento de un "teatro comercial" globalizado (Blanco Olivares, 1983).

En la primera etapa se trata básicamente del desarrollo de un teatro obrero a la luz de las luchas sociales y de la fundación de los partidos socialistas, o comunistas, en el cono sur (Chile, Argentina, Uruguay), gracias a la actividad de lucha de dirigentes sindicales y políticos revolucionarios en esos países, como el chileno Luis Emilio Recabarren (1876-1924, fundador del Partido Obrero Socialista en 1912); y de expresiones de *sketchs*, variedades populares, y obras teatrales, en el marco de la "Revolución Mexicana", las cuales apuntaban hacia un arte popular y nacional, de la mano de otros artistas como los "muralistas" y los músicos.

A partir del año 1916, y con el auge de la industrialización de los países conosureños, que coincide con la finalización de la I Guerra Mundial, la conciencia revolucionaria en grandes masas proletarias y la organización obrera, crecen. Es importante señalar la internacionalización del movimiento obrero que hizo posible la aparición de una cultura proletaria en Europa y en los países suramericanos señalados, además de Brasil. Asimismo, el concurso y el esfuerzo de muchos artistas e intelectuales se dirigen hacia un arte "comprometido" con esas masas. Aparecen así una serie de grupos filodramáticos con una propuesta eminentemente obrerista.

En Chile, el teatro obrero estuvo concentrado básicamente en las salitreras del Norte Grande (habitado en un 80% por obreros y sus familias), donde se mantuvo la actividad

hasta la gran crisis del salitre alrededor del 1930. Recabarren le asignaba tal importancia al teatro como actividad formadora por excelencia, que él mismo escribió dos "dramas sociales": *Redimida* y *Desdicha obrera* (1921) representadas ambas por grupos de las mismas salitreras. Según Osvaldo Obregón, en 1909 había 156 conjuntos teatrales en actividad. El repertorio de ese teatro obrero era muy variado y estaba compuesto por obras escritas por los mismos trabajadores o por autores dramáticos, chilenos o extranjeros, de sensibilidad anarquista o socialista (Obregón, 1999: 168).

En la segunda etapa, con la crisis mundial del capitalismo, conocida como Gran depresión o Depresión de los 30, se aplican una serie de medidas revolucionarias (nacionalización de la industria petrolera de México, formación de un gobierno de Frente Popular en Chile, lucha de Sandino contra la intervención estadounidense en Nicaragua y Centroamérica, etc.) que van a profundizar las luchas sociales en todo el continente y van a permitir un teatro independiente en países como Argentina, Chile, Colombia, México, entre otros. Este era un movimiento teatral que veía la dependencia estética-teatral como dependencia ideológica y política, por lo que rechazaron la jerarquía del teatro comercial y estimularon el acercamiento a los sectores populares, implantando métodos como el "foro" para que el público opinara y discutiera con actores y directores sobre lo que había visto (Blanco Olivares, 1983).

En este período es fundamental la fundación del *Teatro del Pueblo,* por Leónidas Barletta (1902-1975) en Buenos Aires, Argentina (Thenon, 1996: 139-145). Inspirado en las ideas del escritor y dramaturgo francés Romaind Rolland, su teatro se proponía "favorecer y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo" (Obregón, 1999: 169). El grupo se declaraba "independiente", en el sentido de funcionar sin subvención alguna,

ni pública ni privada, para no comprometer su libertad expresiva. Es éste el origen del gran movimiento del "teatro independiente" que marcó profundamente el teatro argentino y sirvió de modelo en numerosos países latinoamericanos.

El *Teatro del pueblo* de Barletta es el punto de partida para el desarrollo y auge del teatro independiente y popular argentino. Pronto van a aparecer el *Teatro Juan B. Justo*, el *Teatro Popular José González Castillo*, el *Tinglado Libre Teatro* y una serie de conjuntos barriales de mayor o menor importancia, que descentralizan la actividad teatral bonaerense. En 1952 se fundó, también en Argentina, el *Teatro de los independientes* (Thenon, 1996: 140).

En 1937, se funda en Montevideo otro *Teatro del Pueblo*, con los mismos principios y objetivos que su homólogo argentino. En Cuba, Paco Alfonso fundó en 1943 el *Teatro Popular*, con el apoyo del Partido Comunista Cubano y de los sindicatos. En Bolivia, el dramaturgo Raúl Salmón funda ese mismo año el *Grupo de Teatro Social* que se dirigía a un público "popular" con la intención de denunciar los "vicios" de la sociedad. En México, durante los años 30, surgieron varios grupos con el propósito de montar obras con contenido histórico y social: el *Teatro del Ahora* (1931-1932) fundado por los dramaturgos Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro; el grupo *Trabajadores del Teatro* (1931-1935) bajo la dirección de Julio Bracho; el *Teatro del Sindicato de Electricistas* (1938), transformado en *Teatro de las Artes* por el director japonés Seki Sano, llegado a México en 1939. Es valiosísimo el aporte de este teatrista japonés al teatro mexicano, quien había salido de Japón en 1931 huyendo de la represión política. Había estado en Hollywood, New York, Berlín, Moscú (1932-1937), París y Praga, ligado siempre a grupos de izquierda. En Moscú aprendió el "método Stasnislavsky" y las teorías de Vajtangov, trabajando, además, como ayudante de Meyerhold. En México, se ocupó como director y animador de varios grupos,

además de director de su propia escuela dramática, postulaba la creación de un *teatro del pueblo para el pueblo* (Obregón, 1999: 169-170).

En la tercera etapa, y con la finalización de la II Guerra Mundial y el afianzamiento del campo socialista en Europa y Asia, las luchas sociales en América Latina van a enmarcarse dentro de los combates anticoloniales por la liberación nacional con carácter democrático, popular y antiimperialista, de muchos países de África y Asia. El triunfo de la Revolución Cubana, a finales de los años cincuenta, va a abrir otro período revolucionario y va a preparar el escenario para nuevos protagonistas y sujetos políticos. Se fundan una serie de partidos y movimientos político-militares, conocidos como la *Nueva Izquierda*, los cuales van a tener una incidencia muy importante en las luchas centroamericanas, como se verá más adelante.

Aquellas luchas permitieron el afianzamiento del "teatro independiente" y popular, y entonces se asiste a una verdadera eclosión teatral, ya no solo en países de mayor tradición como Argentina, Chile, México o Brasil, sino en casi todo el continente. Entre los grupos y proyectos más significativos están: el Movimiento de *Teatro Independiente* en México (1935 -1940); *El Galpón* (Montevideo, Uruguay, 1949); *Teatro Experimental de Cali* (*TEC*) (Cali, Colombia, 1950); *Teatro Negro* (Sao Pablo, Brasil, 1944); *Instituto de Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (ITEUCH) (Santiago, Chile, finales de los años 40); *Teatro Arena* (Sao Pablo, Brasil, 1950-1957); *Teatro Popular Independiente Fray Mocho* (Argentina, 1951), *Teatro La Candelaria* (Bogotá, Colombia, 1966); *Teatro Oficina de Rio de Janeiro* (Brasil, 1967); Grupo *Escambray* (Cuba, 1968); Grupo *Yuyachkani* (Perú, 1971); *Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística* (*CLETA*), (México, 1973); etc.

La mayoría de esos grupos sobrevivieron gracias al apoyo económico de organizaciones obreras y sindicales, pero también hicieron valer los derechos constitucionales, en algunos países con reformas democrático-burguesas, acerca del apoyo por el estado para la divulgación de la cultura. Por lo demás, consideraron que uno de los problemas fundamentales a resolver era la puesta en escena de piezas con contenido popular para que el teatro se acercara más al pueblo (Blanco Olivares, 1998).

A la par del movimiento independiente se desarrolló también un "teatro operativo" que, en general, pretendía accionar con la lucha de clases y con las necesidades directamente comunales. Este tipo de teatro no ha sido estudiado sistemáticamente, pero consideraba que los sectores populares no eran solamente receptores del fenómeno teatral sino, también, productores y creadores, pues de alguna manera están desarrollando su propio teatro en las luchas cotidianas. Por eso las, obras no eran presentadas como productos acabados, sino como propuestas abiertas a la recreación e interpretación participativa de los espectadores. Se desarrolló una amplia investigación interdisciplinaria a partir de una nueva metodología de producción teatral: la *Creación Colectiva*, la cual contemplaba, además, la recuperación de las culturas autóctonas e indígenas (Blanco Olivares, 1998). Se comprende aquí el trabajo teatral como producto del trabajo social, como una práctica socializada y socializante, como una actividad histórica y colectiva. Esta propuesta *emancipadora* es la que luego va a desarrollar, superando sus errores, dentro de una perspectiva más *decolonial* y con particulares metodologías y perspectivas, el teatrista hondureño Rafael Murillo Selva-Rendón en países como Colombia, Guatemala y Honduras, tal y como se ampliará más adelante.

Las múltiples dictaduras del período, la represión político militar y la radicalización de la lucha popular, va a conducir también a una radicalización ideológica del teatro indepen-

diente latinoamericano. El teatro operativo va a influenciar en mucho a este movimiento, de tal manera que en agosto de 1973, durante el *V Festival de Manizales* en Colombia, se da a conocer el "Documento sobre teatro popular". En el mismo se conceptualizaba el teatro popular de la siguiente manera:

> "*Teatro popular* es, entonces, todo aquél que, señalando al enemigo principal, se inserta en los procesos revolucionarios y participa en la lucha de clases con la ideología del proletariado y demás clases revolucionarias, ayudando a la transformación de la sociedad" (Obregón, 1999: 170).

El documento fue firmado por 33 grupos colombianos y por 13 grupos procedentes de Argentina, Ecuador, México, Perú y Venezuela.

Capítulo aparte merecería la propuesta del *Teatro del oprimido,* del teatrista brasileño Augusto Boal, que también reivindica el "teatro del pueblo para el pueblo", por su encabalgamiento entre el teatro independiente, la creación colectiva y el teatro operativo, y por la influencia que ha tenido en muchos países y teatristas latinoamericanos. La teoría y la práctica concebidas por Boal sobrepasan el marco puramente teatral, tanto tradicional como vanguardista. Pone al servicio de los "oprimidos" formas teatrales específicas como el *teatro-foro*, el *teatro-imagen*, el *teatro invisible*, el *teatro jornal*, etc., para ser desarrolladas en espacios no convencionales y por actores no profesionales. En nota aparte se señalan sus principales características (5).

Aunque la experiencia de muchos grupos independientes sigue vigente, a partir de los años 80 (cuarta etapa) con la nueva crisis generalizada del sistema capitalista, la aparición de los nuevos paradigmas neoliberales, la caída del Muro de Berlín y del correspondiente

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA

campo socialista, así como con la mundialización de los negocios y del fenómeno conocido como "globalización", el teatro independiente va a entrar en crisis por el cese de la subvención de organizaciones sociales y del estado, así como por el alejamiento del público por razones especialmente económicas. Se dejó de lado la investigación y la búsqueda de nuevas opciones dramatúrgicas y dramáticas, tanto por parte del teatro "independiente", como del "operativo".

Por otra parte, el "teatro operativo" va a caer en una serie de errores tales como la exagerada ideologización del espectáculo emparentándolo con la propaganda y con una concepción elitista y mesiánica del arte ("teatro pobre", "medio de concientización", "acción artística subversiva"), además de la negación radical de directores y dramaturgos exacerbando la creación colectiva y alejándose estéticamente de los verdaderos conflictos sociales con una apreciación mecánica y vulgar de la actividad artística (Blanco Olivares, 1983). En consecuencia, el teatro comercial trivial y masivamente producido, tipo "vaudeville", "music hall", o "teatro Broadway newyorkino", pero con una baja calidad estética, salvo serias excepciones, va a ser la principal característica del teatro latinoamericano en las décadas finales del siglo XX.

En la actualidad, en algunas partes del continente, fundamentalmente en los países de amplia presencia indígena, como es el caso de México, el movimiento social y reivindicativo se sirve del teatro, "como la más poderosa de las artes públicas a su alcance, y lo han invocado en su más noble función que es la de marcarle un camino a la sociedad" (Frishmann citado por Meyran, 1997: 49).

Es importante reseñar algunas experiencias de teatro popular en Estados Unidos, porque la presencia latina, con su cultura y sus expresiones artísticas, se hace sentir cada vez más en el país del norte. Es el caso del teatro puertorriqueño en New York y del teatro fronterizo o Chicano. Por su impronta social y estética, y por la cercanía a las búsquedas que ocupan a esta investigación, nos ocuparemos abreviadamente del Chicano.

El teatro chicano tiene sus orígenes a principios de los años 60 durante el surgimiento del Movimiento Chicano (6). El *Teatro Campesino*, fundado por el teatrista, y más tarde cineasta, Luis Valdés (1940), fue el que llevó el teatro chicano a la escena social de la época. Dicho teatro tuvo sus orígenes en Delano, California, en las filas de los protestantes y huelguistas que exigían un trato humano y mejores salarios como trabajadores del campo. A pesar de que es posible que algunas personas antes que Luis Valdés hayan intentado formar un movimiento teatral durante la lucha por los derechos humanos de los trabajadores del campo californianos de origen mexicano, no fue sino él quien le propuso al dirigente campesino César Chávez (1927-1993) hacer teatro con los trabajadores agrícolas para expresar sus inquietudes. Chávez pensó que era una magnífica idea para extender la conciencia social entre los trabajadores sindicalizados, así como para profundizar su identidad de "raza" mexicana incrustada en la cultura norteamericana. Por eso, Luis Valdés declara que el teatro chicano no hubiese sido posible sin Cesar Chávez (Broyles-González, 1994). De esa manera el *Teatro Campesino* pasó a formar parte de la forma más expresiva y organizada de los chicanos y mexicanos para formular sus problemas e inconformidades en Estados Unidos.

El teatro chicano utiliza el público para sus propósitos dramáticos. La audiencia en el teatro chicano juega un papel muy importante, es el elemento más significativo para hacer

una obra exitosa; la misma, generalmente, está compuesta por trabajadores agrícolas, la mayor parte de los cuales no habla inglés. En ese sentido remite en algunos de sus elementos al teatro operativo. Durante el espectáculo los actores, reclutados entre los mismos trabajadores, mantienen una fricción-comunicación directa con los espectadores, porque el teatro chicano no es sólo una forma de arte elaborada a partir del "teatro profesional", sino también a partir de la alegría, los problemas y la cultura popular mexicana, es decir, de las angustias y festividades de la gente común. Es, ante todo, un teatro comunal.

Lo interesante de su trabajo es que no usan un texto predeterminado y las improvisaciones, con esquemas muy reducidos, son la base de las representaciones. El repertorio se presenta en actos de 15 minutos, en inglés y castellano, acompañado de canciones campesinas, aunque Valdés ha escrito piezas largas como *La cabeza reducida de Pancho Villa* (Miralles, 1975: 97). Para reconocer a los personajes, los actores llevan alrededor del cuello una señal que indica el carácter y el papel que están representando. Los personajes frecuentes son esquiroles (rompehuelgas), contratistas, cultivadores, patrones y huelguistas. Luis Valdés afirma que "a la manera mexicana hemos descubierto de qué se trata Brecht. Si se desea un teatro no burgués, debe buscarse gente no burguesa que lo haga" (Miralles, 1975: 98).

Para finalizar este apartado, es importante reseñar una experiencia de teatro popular típicamente estadounidense, pero que comporta y comparte ciertas semejanzas con el teatro popular latinoamericano. Se trata del grupo *Bread and Puppet* (*Pan y muñecos*) fundado en 1963 en Nueva York, por el escultor y coreógrafo de origen alemán, Peter Schumann (1934). Las esferas teatrales estadounidenses, de las que se mantuvo voluntariamente alejado, no descubrieron el valor de sus propuestas renovadoras hasta que la compañía viajó a

Europa, al *Festival de Nancy*, Francia, en 1968, donde causó sensación. Fue la revelación de un lenguaje teatral nuevo, que mezclaba actores, máscaras y marionetas gigantes, en un contexto renovador de teatro político, o *teatro de guerrillas*, como lo denominan en Estados Unidos.

En 1970 el grupo se trasladó al campo, en Vermont, estableciendo su residencia y escuela en *Goddard College*, donde Schumann imparte clases de teatro y los demás integrantes hacen vida comunal, buscando un modo de vida más cercano a la naturaleza y a la vida campestre. *Bread and Puppet* ha realizado muchos espectáculos en Estados Unidos, Europa y América Latina, "utiliza como instrumentos teatrales básicos una gran variedad de muñecos de papel prensado o plástico ligero, algunos de ellos de 5 metros de altura, y mascaras de vago aspecto surrealista" (Miralles, 1975: 98). Actúan en jardines, plazas, parques y en los *ghettos* de las ciudades y prefieren los *happenings*, *performances*, pasacalles y acciones o intervenciones teatrales en huelgas y protestas sociales. Sin embargo,

> "piezas como *The Stations of the Cross* son representadas en interiores por la necesidad de usar el sonido y obtener la concentración del público. Esta obra, creada en 1972, trata sobre Cristo. La historia, contada sin ningún dialogo, dura unos 70 minutos sin interrupción. Consta de un prologo de 30 minutos, seguido de las 14 estaciones del Vía Crucis" (Miralles, 1975: 98-99).

En sus giras el grupo siempre busca la participación de voluntarios en las representaciones, integrando artistas locales a su elenco y ensayando con ellos. Sus espectáculos y pasacalles, dirigidos a todo tipo de público, siempre buscan el compromiso y abordan temas sociales, políticos, medioambientales, así como de eventualidades cotidianas. Durante la

guerra de Vietnam, destacaron por su activa participación en las manifestaciones de rechazo y de protesta con su teatro callejero y sus grandes marionetas. El teatro *Bread and Puppet*, grupo sin ánimo de lucro, es uno de los más antiguos de Norteamérica.

El amplio recorrido por parte de la historia del teatro latinoamericano popular se hace necesario para comprender y ubicar la propuesta de Rafael Murillo Selva-Rendón en ese amplio abanico de actividad escénica, de tal manera que se reconozcan sus antecedentes, así como las coordenadas histórico-sociales y estéticas (su *formación discursiva*) en las cuales se inscribe. La propuesta señalada y en estudio se sitúa en los ejes de un teatro popular latinoamericano que proviene de la performatividad ritual precolombina y del espectáculo festivo colonial, la cual utiliza, también, la creación colectiva y otras técnicas del *teatro del oprimido*, *emancipador* y *campesino* como el foro y la participación del público en la escena. Sin embargo, como se detallará en los capítulos subsiguientes, Murillo Selva-Rendón supera esa visión *emancipadora* y *operativa* al privilegiar la participación de actores "aficionados" con un carácter intercultural y liberador, donde el agente/actor es integral (bailarín, músico, cantor), entregándoles, además, las herramientas de la producción teatral para que sean ellos mismos, en sus propias comunidades, quienes continúen "haciendo teatro".

2.5. Panorámica histórica del teatro popular en América Central

Lo que se expuso anteriormente sobre la historia del teatro latinoamericano y su historiografía vale también para la historia y la historiografía del teatro centroamericano. Su crónica ha sido escrita básicamente por escritores, polígrafos, historiadores, lingüistas y

filólogos. Por esa razón no se toma en cuenta el teatro como proceso de producción creativa y como espectáculo, sino que se privilegia el texto teatral, la dramaturgia, y por lo tanto se le ha estudiado, básicamente, como literatura; aunque en Costa Rica existen estudios importantes sobre la infraestructura y el teatro como espectáculo, movimiento y diversión pública, así como análisis sociológicos sobre el público (7). Por eso su historia arranca a mediados del siglo XIX, obviando la riqueza performativa y parateatral prehispánica y de la colonia.

A pesar de que el teatro prehispánico y de la colonia de América Central ha legado obras como el "*Rabinal Achí*", de la cultura maya-quiché en Guatemala, o "*El Güegüense*", o "*Baile del Macho Ratón*", en Nicaragua, existen escasos estudios, para no decir ninguno, sobre la actividad escénica y ritual en la época antes de la llegada de los españoles, así como la hibridación de formas parateatrales durante la colonia y los primeros años de la vida republicana en los países centroamericanos.

Los acercamientos más importantes al teatro prehispánico en Centroamérica se deben a investigaciones realizadas en el Centro de estudios folclóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala y a algunos estudiosos y escritores como José Roberto Cea en El Salvador. Es notable el interés del antropólogo guatemalteco Carlos René García Escobar, especialmente por los rituales festivos y las expresiones dancísticas indígenas en su país. De esa manera, ha desarrollado un *Atlas Danzario* de Guatemala y ha hecho aportes para comprender manifestaciones parateatrales tales como *La Danza del Venado* y *De los animalitos* (García Escobar, 1989).

No hay duda de que la escenificación del *Rabinal Achí* es la expresión teatral más acabada que deja como legado la difusa y poco documentada historia precolombina. El *Rabinal Achí* es una obra (literaria) teatral representativa de la cultura prehispánica. Fue declarada *Obra Maestra de la tradición Oral e Intangible de la Humanidad*, en el 2005 por la UNESCO. El nombre original del *Rabinal Achí,* es *Xajooj Tun* que significa, *Danza del Tun* (tambor). Es un drama dinástico de los Maya Kek', que data del siglo XV, y un ejemplo raro de las tradiciones prehispánicas. En él se mezclan mitos del origen del pueblo Q'eqchi' y las relaciones político-sociales del pueblo de Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala, que son expresados por medio de máscaras, danza, teatro y música. Este drama sobrevivió en la clandestinidad desde 1625 hasta 1856, hasta que el sacerdote francés Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg, lo tradujo, según la narración en *Achí* de Bartolo Sis.

La tradición oral y escrita es representada por un grupo de personajes, quienes aparecen en un escenario que representa aldeas mayas, particularmente Kajyub', la capital regional de los Rabinaleb' en el siglo XIV. La narrativa se divide en cuatro actos, y trata el conflicto entre dos entidades políticas importantes en la región, los Rabinaleb' y los K'iche', explica Alain Breton, en su libro *Un drama dinástico maya del siglo XV* (Breton, 1999). Desde la colonización, en el siglo XVI, el *Rabinal Achí* ha sido representado durante la fiesta de Rabinal el 25 de enero, día de San Pablo. El festival es coordinado por los miembros de las cofradías, hermandades locales responsables de dirigir a la comunidad. Al tomar parte en la obra, los vivos entran en contacto con los muertos, los rajawales, por esa razón los antepasados se representan con máscaras. Para los Achís del Rabinal moderno, el recordar a sus ancestros no es sólo el perpetuar la herencia ancestral, es también una dramatización-visión del futuro en el posible día en que se reúnan con sus antepasados. Sin embargo, co-

mo se verá con *El Güegüence*, el paso de la tradición oral a la letrada, de alguna manera inmoviliza el drama y lo desnaturaliza. Es interesante que ni el *Rabinal Achí* ni *El Güegüence* pertenecen al *Teatro Evangelizador*, sin embargo, comparten desde la colonia el espacio de las fiestas del catolicismo (Blandón, 2003: 77).

José Roberto Cea (1993) en su investigación sobre el teatro salvadoreño recopila experiencias de la vertiente teatral prehispánica y colonial conocidas como "Los historiantes" que representan las *Historias de moros y cristianos*, así como las populares *Pastorelas* y la danza de *Los chapetones* (Cea, 1993: 13-24). Las historias de moros y cristianos, con diversas variantes, serán recurrentes en otros países centroamericanos, como Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Estas historias no tienen un solo contenido, sino varios, aunque su procedencia es típicamente española, pues recuerda la guerra entre Granada y Castilla. Sin embargo, a veces el tema varía representando las luchas de la conquista de México por los españoles, las proezas de Carlo Magno, etc. (Cea, 1993: 13-24).

Se presume que los libretos de los *Moros y cristianos* y las *Pastorelas* fueron escritos por sacerdotes españoles encargados de la doctrina de los indígenas. Hay testimonios al respecto en el sentido de que se trataba de contrarrestar las formas parateatrales y rituales de los indígenas, por lo que parece obvio que se trate de un tipo de *Teatro de la evangelización*, como en México, de allí su hibridez en los rasgos estilísticos, especialmente en el vestuario que recoge máscaras y aditamentos de origen indígena (Brinton, 1998: 10). Lo evidente es que desde la colonia el uso del teatro como forma de educación ha sido muy importante en Latinoamérica y por tanto en América Central. En esas manifestaciones (fiestas y danzas tradicionales, pastorelas, veladas, "relaciones", etc.) se encuentra, de una u otra manera, la comunidad representada participando de hechos fundamentales para su cultura e historia.

Es casi incontrovertible que *El Güegüence*, o *Baile del macho ratón*, sea la expresión viva más ejemplar de aquél tipo de teatro colonial.

> "Se trata de un espectáculo parateatral que combina diálogo, pantomima, danza y música de un modo bastante desusado. Y no porque no abunden en América espectáculos que sumen todos esos ingredientes, sino porque el modo en que se entremezclan en este fascinante auto parateatral nicaragüense no tiene apenas paralelos en ésa ni en otras tradiciones. Es cierto que existen, en toda la América hispana, numerosas expresiones y ecos de autos teatrales que combinan lo dramático con lo musical y lo bailado. Sobre todo, piezas relacionadas con la conquista de los españoles y con la resistencia de los indígenas. Piezas que parecen haber sido construidas bajo el patrón de lo que en España se llaman representaciones de moros y cristianos, en las que el conflicto entre el moro y el cristiano se ve desplazado hacia la órbita de la lucha entre el indio y el español, manteniendo siempre un carácter híbrido en cuanto a la combinación de elementos teatrales y parateatrales" (Pedrosa, 2007: sin número de página).

Vale la pena detenerse en el drama nicaragüense colonial, pues como ya se mencionó, el conflicto cultural de *El Güegüence* consiste en que el traslado de lo oral a lo letrado, a la dramaturgia y al canon literario, le otorga un elemento criollo de construcción hegemónica (Blandón, 2003). La conquista y la colonia sellaron el destino de la literatura oral, subsumida desde entonces a la categoría de subtexto. De allí sólo hay un paso a la supresión de la historia de los vencidos, dicho de otra manera, la letra vence a la palabra.

"El Güegüence, por el contrario, es la carnavalización de las autoridades y sus pretenciosas etiquetas cortesanas" (Blandón, 2003: 77), en otras palabras, una carnavalización indígena de quienes más tarde inmovilizarán la pieza teatral en el texto. Es decir, y con palabras de Erick Blandón, el Güegüence es "un contradiscurso sobre el que se opera una metamorfosis para convertirlo en discurso hegemónico de la colonización interna" (Blandón, 2003: 79). Ese discurso hegemónico va a ser utilizado indistintamente, tanto por la oligarquía como por los revolucionarios, durante los siglos XIX y XX.

El paso del teatro a la literatura, o de la tradición oral a la palabra escrita, en el caso de *El Güegüence*, y según Blandón, lleva a la parálisis el núcleo semiótico de la pieza, convirtiéndola en monumento de la "nacionalidad mestiza del nicaragüense" (Blandón, 2003: 115); extrapolando su significado cultural al asignarle a todos los nicaragüenses una identidad fija petrificada y compacta a partir de un drama de origen indígena, el cual, según el canon letrado, suprime cualquier diferencia.

Entrados ya en el siglo XIX, se puede decir que, en general, el desarrollo del teatro centroamericano, al igual que la consolidación de los estados nacionales, es parecidamente irregular. Tal vez sea Costa Rica la nación que más "establemente" se desarrolle, con sus propias contradicciones, claro está, sobre todo con la entrada al mercado capitalista mundial a mediados de siglo a partir del auge del desarrollo cafetalero y el nacimiento de su respectiva oligarquía. Pero el resto de los países no salen de prolongadas luchas fratricidas que desembocarán en un siglo XX cargado de asonadas y de violencia política. Son pocas las salas teatrales o espacios para espectáculos y la construcción de los *Teatros Nacionales* se hace a finales del siglo XIX, y, en algunos casos, como el de Tegucigalpa, Honduras, hasta bien entrados las dos primeras décadas del siglo XX. Los pocos espacios escénicos

reciben compañías teatrales extranjeras, sobre todo españolas e italianas en el caso de la ópera. Sin embargo, los primeros dramaturgos y grupos teatrales hacen ya sus primeras armas en el incipiente teatro centroamericano (Salvador, 1988: 63).

A principios del siglo XX, y con el desarrollo urbano de las capitales centroamericanas, se da un cierto desarrollo teatral. Para el caso de Costa Rica, por ejemplo, se sabe que en 1920 San José, con 50.000 habitantes, se daba el lujo de contar con cuatro teatros abiertos: el *Teatro Nacional* (1897), el *Olimpia* (1891) que más tarde se llamaría *Moderno*, el *Teatro Trébol* (1923), y el *Adela* (1923). Incluso funcionaba un teatro en Cartago (*Apolo*, 1914) y otro en San Ramón (*Teatro Minerva*, 1914) (Guillén en Vinocour, 2007). Por lo demás, durante estos primeros años se publican las primeras obras teatrales, muchas de las cuales hoy son consideradas como "clásicas", aunque ya a finales del siglo XIX se habían dado a conocer muchos de estos "clásicos".

En los primeros 30 años del siglo XX se da un relativo auge teatral, el cual es discontinuo debido a las múltiples asonadas, dictaduras y gobiernos militares en la mayoría de países, sobre todo en Guatemala, El Salvador (donde se produce la tristemente célebre "matanza" de campesinos – entre 10.000 y 30.000 - en el estallido revolucionario contra el gobierno inconstitucional y represivo de Maximiliano Hernández Martínez en 1932) y Honduras que se convierte en la primera República Bananera (*Banana Republic*) del istmo (Taracena, 1993: 225-249; Bulmer-Thomas, 1993:345-354). En Nicaragua, se desarrolla la intervención norteamericana y la lucha heroica del general Augusto César Sandino (1895-1934) en las montañas, lucha que desplegará una conciencia antiimperialista y una gran solidaridad internacional. Panamá apenas inicia su vida "republicana" con la tremenda herida de su canal interoceánico en manos norteamericanas que le dispensa una historia

prácticamente ajena. En Costa Rica, se gestan las grandes jornadas de lucha social de la década de los 30 y los 40. Se puede afirmar que en este periodo solamente la última logra consolidar un verdadero Estado nacional en términos de posicionamiento territorial e institucional, sustentado en la construcción de un Estado de mayores bases democráticas, el cual se había iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en el último cuarto de siglo, probablemente porque la herencia colonial actuaba de manera más liviana y por la relativa homogeneidad cultural del país (Pérez Brignoli, 1993: 258).

En los años 40 se sucederán grandes conflictos sociales. Los más importantes, tal vez, se dan en Guatemala con la Revolución del 44, lo que permite la instauración de los gobiernos democrático-revolucionarios de Juan José Arévalo Bermejo (1945-1951) y de Jacobo Arbenz (1951-1954), el cual es destituido mediante un violento golpe militar organizado por las transnacionales norteamericanas, especialmente la *United Fruit Company*; y en Costa Rica con las Reformas Sociales impulsadas por el Partido Comunista y llevadas a cabo gracias a una inédita concertación de fuerzas políticas: la oligarquía, la Iglesia Católica y los comunistas, concertación que desembocará en la Guerra Civil del 48, conocida como *Revolución del 48*. Es después de esta guerra civil que Costa Rica levantará un verdadero estado nacional con la característica socialdemócrata de estado benefactor, luego de la fundación del partido Liberación Nacional (1951). En el resto de los países se van a suceder una serie de gobiernos militares lo que va a generar la creación de organizaciones político militares las cuales van a iniciar una guerra de guerrillas sostenida hasta los 90, especialmente en Nicaragua, El Salvador y Guatemala (Rojas Bolaños, 1993: 86-116).

Durante estos años el movimiento teatral centroamericano se va a fortalecer, especialmente en Guatemala (durante los gobiernos democráticos) y en Costa Rica, países que por

sus propias características, van a desarrollar un teatro más amplio si se piensa en su dramaturgia, especialmente la guatemalteca. Con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en Costa Rica en 1971, y la Compañía Nacional de Teatro meses más tarde (1971), se arriba a la época dorada del teatro costarricense, que va de los 70 hasta bien entrados los 80, la cual, sin embargo, no va a producir una nueva dramaturgia, o, mejor dicho, no va a remozar formalmente la dramaturgia nacional, la cual, paradójicamente, va a la zaga del espectáculo y de la masiva participación del público, especialmente popular/urbano (Quesada Soto, 1988: 388).

Es interesante anotar que mientras que en el resto de Centroamérica el teatro se debatía entre lo comercial, lo superfluo y acartonado por el poco espacio oficial, los momentos más interesantes de su desarrollo se van a deber al apoyo de gobiernos militares, especialmente en Guatemala y en Honduras. Este hecho habrá que estudiarlo a profundidad en su respectivo momento, pues no deja de ser un dato curioso siempre y cuando recordemos que precisamente los gobiernos militares y reaccionarios, al menos en América Latina, especialmente en el cono sur, son los que han perseguido las manifestaciones artísticas, ensañándose sobre todo con el teatro debido a su capacidad de convocatoria y a su relación directa con el público.

En Nicaragua, a finales de la década de los 70, se va a desarrollar una experiencia digna de ser reseñada por la impronta en el teatro popular centroamericano y por la cercanía con la práctica teatral que aquí interesa, aunque pasara prácticamente desapercibida para la crítica y para la historia oficial. Se trata del montaje de *El Güegüence* realizado por los artistas e investigadores teatrales Oscar R. Méndez y Alberto Ycaza con un colectivo de aficionados en la localidad de Niquinohomo, departamento de Masaya. Méndez e Ycaza

(1979), durante el desarrollo de una investigación personal sobre la historia de la pieza dramática colonial, detectaron la existencia de un grupo de campesinos que esporádicamente representaban "obras teatrales", especialmente para la Semana Santa.

El grupo era dirigido por el señor Carlos Sotelo. Luego de observar su trabajo y colaborar con el montaje de una pieza de la tradición cristiana para la Semana Santa de 1977, decidieron proponerle al grupo el montaje de *El Güegüence* en la versión que ellos mismos habían traducido directamente del "náhuatl corrupto" al castellano. Don Carlos Sotelo y los integrantes de su grupo aceptaron. Méndez e Ycaza decidieron no incidir demasiado en el montaje con técnicas modernas y se dejaron guiar por las sugerencias del señor Sotelo y de los propios actores campesinos. Descubrieron que el ritmo y la dicción de los comediantes encajaban perfectamente con una estructura dramática aún extraña para ellos. La fonética y la gestualidad de los campesinos se anudaban perfectamente con las intenciones de la pieza dramática y del montaje.

> "Después de diez meses de trabajo en los que pasamos de sorpresa en sorpresa nos encontramos con un espectáculo que no nos hubiésemos imaginado al principio. Habíamos logrado un conjunto homogéneo partiendo de todos los recursos y materiales autóctonos y el 8 de marzo de 1978 estrenamos el montaje en el Teatro Nacional Rubén Darío en Managua. Los primeros sorprendidos fuimos nosotros. Nunca nos hubiésemos imaginado lograr un espectáculo de tanta belleza y tanta fuerza con los elementos más pobres" (Méndez & Ycaza, 1979: 17).

Lo notable de la puesta en escena es que tanto los músicos y los diseñadores del vestuario y de las máscaras, así como de los decorados, en base a la iconografía precolombina,

fueron artesanos del poblado indígena de Monimbó junto a los mismos actores. Los músicos, cuatro muchachos, por ejemplo, nunca antes habían tocado un instrumento de viento o de percusión y aprendieron durante el proceso del montaje. "En diez meses habíamos creado de la nada un complicado espectáculo con danza, música, vestuario, utilería que parecía una gran ópera ritual" (Méndez & Ycaza, 1979: 17).

El espectáculo, casi sin ayuda oficial y en un país inmerso en una cruenta guerra civil, fue llevado hasta el *Teatro Las Palmas de Caracas* a la *IV Sesión Mundial de Teatro de las Naciones* en julio de ese año, 1979, y fue grabado por la televisión sueca, húngara e italiana, además de que sus directores recibieron invitaciones para circular la obra en otros festivales. "De la noche a la mañana nuestro país que estaba por debajo de los movimientos teatrales de Centroamérica y México pasaba a ser cabeza, el modelo era aceptado internacionalmente" (Méndez & Ycaza, 1979: 17).

La obra se reprogramó ya instaurado el gobierno sandinista en 1979, y en el programa de mano del espectáculo en el *Teatro Nacional Rubén Darío*, citado por Erick Blandón, se concebía el montaje como una tragedia por el

> "choque de dos mentalidades: Señores Principales de una civilización cuyo destino lo rige el conocimiento del cosmos, invadida por el Cabildo Real de otra civilización donde el poder individual es utilizado como elemento de dominación y cuyas normas de vida son promulgadas en contraposición a las leyes de la naturaleza" (Blandón, 2003: 127-128).

Señala también Blandón, quien asistió como espectador, siendo funcionario del recién creado Ministerio de Cultura, que "los actores hacían énfasis en gestos homoeróticos que

incomodaron la sensibilidad de altos funcionarios del gobierno revolucionario, y la obra no se volvió a escenificar, a pesar de la petición del público" (Blandón, 2003: 128). Incluso, en una nota al capítulo 5 de su libro, Blandón afirma que al presentar una petitoria para una nueva representación del espectáculo, atendiendo solicitud de la misma administración del Teatro Nacional, al entonces ministro de Cultura, Ernesto Cardenal, éste le respondió

> "que Sergio Ramírez, miembro de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, le había dicho que la revolución no podía promover la homosexualidad, que era lo que se hacía en esa versión de la obra. Eso puso fin a la posibilidad de una nueva programación" (Blandón, 2003: 225).

Con el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua en 1979, en el país se despeja un espacio para el desarrollo de un teatro nacional, popular y revolucionario con apoyo estatal. Sin embargo, como ya sabemos, esa actividad duró poco debido a los errores de los propios sandinistas y a su impericia para desarrollar políticas culturales acordes con la situación revolucionaria (8). Por lo demás, no se le dio importancia a experiencias como la reseñada, ni se insistió en la investigación teatral dentro de una búsqueda de un teatro con enfoque popular anclado en las tradiciones socioculturales de los sectores populares del país, a pesar del supuesto cambio de paradigma en el concepto de "cultura", entendida esta en un sentido más antropológico con tintes revolucionarios y populares de acuerdo a las proclamas del nuevo gobierno que definían la revolución popular sandinista como "el producto cultural más importante y acabado del pueblo nicaragüense" (Guido Martínez, 2000: 349).

La otra actividad importante del período, en términos de la participación de las comunidades y del desarrollo incipiente de un teatro con códigos propios, es la realización de la *Muestra Departamental* en Guatemala, que reúne anualmente a un grupo significativo de grupos aficionados. Esta Muestra fue creada por Norma Padilla en 1984, recogiendo una experiencia que data de 1975, y poniendo a disposición de estos grupos el *Teatro de la Dirección de Bellas Artes* del Ministerio de Educación. Pero esto no obedece a políticas estatales sino al esfuerzo de su fundadora y sus colaboradores, los mismos grupos aficionados (Morales Pazos, 1988: 44-46).

En Honduras, país de Rafael Murillo Selva-Rendón, la actividad teatral se daba a cuentagotas. El teatrista en estudio, en 1972, junto a otros compañeros y con apoyo de la Universidad Nacional, y en una aventura audaz, va a fundar el TEUM (Teatro Experimental Universitario "La Merced"), el cual en 1973 presenta su primer trabajo de "laboratorio teatral": *Don Anselmo*, versión libre de *El burgués gentilhombre* de Moliére. El nombre proviene del hecho de que el grupo realizara una acción inédita, al menos en Honduras: la toma de un inmueble en el centro histórico de la ciudad en el que antiguamente funcionara un convento (La Merced) y luego un centro universitario, para convertirlo en sala teatral y en centro cultural. En el programa de mano se incluyó una especie de declaración de principios teóricos que orientarían el trabajo del grupo (ver Anexos). Entre esos principios destacaba la búsqueda de un lenguaje popular, la libertad del actor en la escena, la identidad cultural, la ruptura con la dependencia y la autonomía política e ideológica (Murillo Selva en Umaña, 2003: 384-386).

El grupo sobrevivió cuatro años, hasta 1977. En ese período se montaron 12 espectáculos, de los cuales el grupo base presentó 6, los otros fueron de grupos de obreros y niños

gestados y apoyados desde el TEUM, donde se impartían cursos y talleres. El grupo base realizó 130 funciones, cubrió 40 sitios del país, alcanzó a 27.000 espectadores, levantó su propia sala y promovió la llegada de grupos teatrales del exterior (Murillo Selva en Umaña, 2003: 384-386). En 12 meses revitalizaron la escena hondureña en Tegucigalpa y propiciaron un punto de encuentro artístico-cultural que fue aprovechado por pintores, escritores, investigadores sociales y otros artistas. Lamentablemente, según palabras del propio Murillo Selva-Rendón, por conflictos con la misma universidad y sectores de izquierda el proyecto hubo de desmantelarse. Aquéllos pretendían utilizar al grupo base para desarrollar una actividad teatral cercana al teatro operativo, es decir, para vehiculizar sus propuestas políticas imponiendo una "línea correcta". Fue un duro golpe a una experiencia fundamental para el teatro hondureño que bien pudo desarrollar un teatro amplio con perspectiva popular. Sin embargo, como se verá más adelante, dicha experiencia le permitió a Murillo Selva-Rendón repensar y reelaborar su propia concepción de la actividad teatral, así como las posibilidades de crecimiento en su país.

Las anteriores experiencias nos recuerdan "los años dorados del teatro costarricense" cuando la *Compañía Nacional de Teatro* poseía un elenco permanente y, a través de su *Departamento de Promoción* efectuaba trabajo comunal en diferentes provincias del país, llevando a cabo un programa de giras durante todo el año. Igualmente importantes fueron las temporadas del *Teatro al Aire Libre* en el Museo Nacional, y del teatro en los barrios, conjuntamente con la creación del *Taller Nacional de Teatro* (1977) procedente del *Departamento de Producción* de la *Compañía Nacional de Teatro*, para la formación de promotores teatrales. Pero con la crisis de los 80 y la instauración de las políticas neoliberales toda esta actividad se vino abajo (Morales, 1988: 394).

Durante ese período es importante rescatar el trabajo de algunos grupos independientes como el *Grupo Tierranegra* (1973) que intentaba hacer un teatro popular y revolucionario desde sus contenidos dramatúrgicos y con la revaloración de otros espacios escénicos como plazas, parques, salones comunales y las mismas calles. Este grupo, a través de su primer director, Luis Carlos Vázquez, quien procedía de Colombia, introduce la creación colectiva y el trabajo intergrupal para generar un texto y realizar investigación teórica, elaboración de escenografía y utilería, así como debates ideológicos y entrenamientos grupales constantes. Igual mención merece el *Teatro La Carpa* (1978), dirigido por el teatrista de origen argentino Carlos Catania, que instaló una carpa de circo a modo de "sala de teatro" en las inmediaciones del Parque Morazán en San José, para que el acceso del público fuera más abierto y factible; pero a su vez, con esa misma carpa, realizaba giras por barrios y comunidades con sus propios montajes y espectáculos musicales y de teatro-danza. Ya en los años 80 es importante reseñar al grupo *La Trama* (1982) de carácter estudiantil que realizaba montajes de carácter social y político en un tono de teatro callejero a partir de textos collage y utilizando zancos, muñecos, canciones, mantas, grupos musicales y, factor importante, donde el cuerpo era el elemento estético fundamental. Este grupo va a devenir en el NET (*Núcleo de experimentación teatral*) hoy todavía existente. Durante esta década surgieron los grupos independientes *Teatro 56* (1984), el *Teatro de la Municipalidad de San José* (1988) y el grupo popular *Ovejanegra* (Vinocour, 2007: 128-131).

Otra experiencia de teatro popular digna de destacar en Costa Rica fueron los festivales de aficionados en las ciudades de Limón, Puntarenas y San José. A finales de los años 70 y durante la década de los 80, decenas de grupos aficionados procedentes de todo el país se daban cita en el *Festival Palma de Oro* (1982) de Limón. Durante esa década también se

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

crearon los festivales *Chucheca de Oro* (1989) en Puntarenas y *Grano de Oro* de San José (¿1990?). De ellos solamente sobrevive el último, el mismo se realiza durante las fiestas de carnaval de fin de año en la capital gracias al aporte de la Municipalidad de San José a través de su Dirección de Cultura, en cuyos archivos, por cierto, no aparece la fecha de creación del festival. Desafortunadamente esas experiencias no han sido suficientemente documentadas de tal manera que la dramaturgia y la metodología de trabajo de muchos de los grupos participantes en los festivales mencionados, salvo el grupo *Aguamarina* de Puntarenas, como se verá más adelante, pero en una investigación prácticamente desconocida en Costa Rica, por tanto en Centroamérica, se han perdido.

Para un teatro de perspectiva popular en Centroamérica es importante traer a la memoria la experiencia del teatrista de origen salvadoreño Manolo Montes, quien desde su labor de extensionista en la Universidad de Costa Rica, lograra desplegar un trabajo de teatro campesino en la *Cooperativa El Silencio* en Savegre, cantón de Aguirre, provincia de Puntarenas. La invasión de la finca del mismo nombre, propiedad de la Compañía Bananera de Costa Rica, en 1972 por parte de campesinos precaristas, fue el tema dramatizado por el primer grupo teatral campesino surgido en Costa Rica. El título de esta obra fue *Una canción para el Silencio* y se presentó en la misma comunidad y en universidades y otros sitios de San José (Gutiérrez, 1979: 245-253).

El trabajo de Manolo Montes fue pionero en Costa Rica y en Centroamérica, y, junto al trabajo de Méndez e Ycaza en Nicaragua, es el antecedente más inmediato que tiene la labor de Rafael Murillo Selva-Rendón en tanto la metodología utilizada por Montes guarda estrecha relación con la del hondureño, especialmente por la participación de campesinos como actores contando su propia historia en una construcción dramática procedente de la

tradición oral y de la creación colectiva. Lastimosamente este hecho teatral popular pasó desapercibido para la "escena nacional" y no logró la continuidad que era de esperar, por lo que se esfumó como un evento aislado y particular.

En esa perspectiva, una experiencia que vale la pena reseñar es el surgimiento de una serie de grupos comunales estimulados por el Ministerio de Cultura de Costa Rica con el proceso de cambio de la concepción de la cultura como componente de las bellas artes hacia una acepción más antropológica y, por tanto, comunal, a partir de la visita del experto de la UNESCO Fabio Pacchoni en 1972, con el fin de transformar la actividad teatral en Costa Rica (Salazar Montes, 2008: 5) dentro del marco "difusionista" de las políticas culturales del partido Liberación Nacional en el poder, las cuales insinuaban cierta "participación popular" (Cuevas, 1995:150-152). El estímulo del Ministerio de Cultura a través del Departamento de Promoción de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), y más tarde del recién fundado Taller Nacional de Teatro (TNT-1977), se vio reforzado al toparse con una larga tradición comunal de "veladas teatrales" en escuelas y colegios, sujetos interesados en la transformación que proponía Pacchoni (Cuevas, 1995: 160), así como "estampas típicas" comunales, además del apoyo indirecto del recién creado y ya pujante Movimiento Nacional de Juventudes, adscrito entonces al mismo Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

Uno de los grupos llamativos, por su cercanía con la experiencia de Murillo Selva-Rendón en el caribe hondureño, fue el *Grupo artístico de Talamanca: Los innovadores de la fraternidad* (1975), afincados en la comunidad costera del Caribe, Cahuita, importante localidad por su carácter turístico y cultural, especialmente por su música, pues, de alguna manera, se considera la cuna del *calypso* costarricense. El grupo, dirigido por don Claudio

Ried se auto concebía como un grupo de teatro comunitario, e integraba a diversos trabajadores de la comunidad. Sin embargo, su actividad no contó con el apoyo suficiente de la comunidad ni de las autoridades culturales para su sostenimiento y no logró superar las carencias técnicas y las dificultades propias de la producción escénica, a pesar de haber desplegado una incesante labor desde 1975 hasta 1990 (Salazar Montes, 2009).

Otros grupos comunales importantes que surgieron en este período y se mantuvieron activos por más de una década fueron los grupos *Aguamarina* (1972) en Puntarenas y el grupo *Amubis* (1975) en El Guarco de Cartago. El primero es de suma importancia por su carácter comunal, por sus producciones ancladas casi siempre en la creación colectiva y por el entorno teatral que logró desarrollar en el Pacífico costarricense aupado a la celebración del Festival de teatro aficionado *Chucheca de Oro* y como participante infaltable en su homólogo de Puerto Limón, *Palma de Oro*. Sin embargo, ha sido poco examinado en Costa Rica a pesar de que el estudioso holandés Eugene van Erven visitara el país como parte de un proyecto de investigación sobre el teatro comunitario en Europa, Estados Unidos, América Latina, África, Asia y Australia, para analizar su trayectoria y su práctica escénica, dedicándole luego un extenso capítulo en su texto *Commmunity theatre. Global perspectives* (2001: 132-167). Dichos grupos, con otros de menor duración como *Éxodo* (año de creación desconocido: ¿1975?) en Barrio Cuba, San José; *Caña Brava* (año de creación desconocido, entre 1979-1981) en Desamparados, San José; *Taller Alajuelense de Teatro* (*TAT*) (año de creación desconocido, ¿1975?) y *Santamaría* (año de creación desconocido, ¿1975?) en Alajuela; *Tunante* (año de creación desconocido, entre 1979-1981) en San Ramón de Alajuela; *Carmen Lyra* (año de creación desconocido) en San Isidro de El General; *Trapiche* (1982), *TEA* (1985), *La Villa* (1991) y *Tamagá* (1994) en San Carlos;

y *Vías* (1990) en Puntarenas, entre muchos otros; se conformaron y pudieron mostrar sus trabajos no solamente en sus comunidades, sino intercambiarlos con otros grupos y experiencias del país en la *Muestra de teatro de comunidades y grupos aficionados* que organizaba el Departamento de Promoción de la Compañía nacional de Teatro entonces (Salazar Montes, 2008), así como en los festivales de teatro aficionado supra mencionados: *Palma de Oro*, *Chucheca de Oro*, *Grano de Oro*.

Durante las décadas de los 70 y los 80, y a tono con la guerra de guerrillas que se vivía especialmente en Guatemala y en El Salvador, se desarrolló un tipo de teatro operativo, principalmente en las universidades, el cual pretendía movilizar la conciencia política de los sectores populares al lado de la lucha político-militar. Desafortunadamente ese tipo de teatro privilegió lo político sobre lo estético y exacerbó el contenido ideológico sobre el trabajo escénico formal. Era un tipo de teatro efímero que actuaba en calles y plazas o en mítines y reuniones estudiantiles, sindicales y revolucionarias dentro y fuera de los campus universitarios. Fue un teatro de circunstancias que no tuvo continuidad y que se perdió en la compleja trama de las luchas revolucionarias de la época. Por lo demás, no fue suficientemente documentado.

Tal vez en El salvador, ese tipo de teatro operativo, o político, sí logró la creación de algunos colectivos importantes como *Primero al uno* (1973) que luego se convertirá en *Sol del río 32* (1979) y después sencillamente en *Sol del río* (1988). Este grupo sobrevivió a las difíciles condiciones de la guerra popular y de la represión militar del estado salvadoreño, logrando desarrollar una labor importante en el exilio (salieron del país en 1980 y regresaron en 1988) para integrarse nuevamente, luego de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992, al trabajo teatral en el país (Flores Hernández, 2002: 690; Cea, 1993: 170).

De toda la experiencia acumulada por el teatro popular centroamericano de los últimos 30 años, cuyas vicisitudes y obstáculos hemos subrayado, pocos proyectos y metodologías sobrevivieron a la crisis de finales del siglo XX sin perder su carácter popular y comunal. Entre ellos, según nuestras búsquedas, el más importante, por su impacto comunal y su impronta en términos de construcción de identidades en Honduras (además de Colombia y Guatemala), donde se visibilizaron etnias, comunidades y hechos histórico/políticos, además de la conformación de un amplio público y de una dramaturgia propia, es el de Rafael Murillo Selva Rendón con todas sus intervenciones/acciones teatrales en diferentes tiempos y espacios. Por esa razón se ha privilegiado el análisis del mismo como una propuesta digna de ser tomada en cuenta en las artes escénicas centroamericanas.

NOTAS

(1). *La Comedia del arte* (*Commedia dell'arte*) italiana es la comedia hecha por actores profesionales, y se contrapone a la *commedia erudita* cuyo texto se escribía íntegramente. De ahí que se considere como teatro de improvisación. En realidad cada actor tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su papel.
La Comedia del Arte, nace aproximadamente en el siglo XVI, cuando compañías como *Los Celosos* comienzan a difundir por toda Europa éste tipo de teatro, en el cual había un *Cannovaccio*, es decir, una estructura de sucesos predefinida, y lo que se improvisaba, era el texto en sí.
Las obras se dividían en tres actos, tenían una trama definida y una serie de personajes arquetípicos (*Arlequín*, *Colombina*, *Pierrot,* o *Pedrolino,* y *Polichinela*), dentro de esos dos límites los actores podían improvisar. Los temas solían ser enredos amorosos, los celos, etc. La proporción de texto y gesticulación podía variar en función del país donde estuviera actuando la compañía, en países extranjeros había menos *gags* verbales y más visuales.
Los personajes masculinos llevan máscaras, no así los femeninos (*Colombina*). Aún así la *Comedia del Arte* es un teatro de media máscara, por lo que permite al comediante poder hablar. De hecho en las compañías de comedia del arte había actrices, mientras que por aquellos tiempos en las compañías de teatro inglesas sólo estaban formadas por hombres, que hacían los papeles de mujer *en travesti* (Ruano de la Haza, s.f.).

(2). Romain Rolland (Clamecy, 1866 - Vézelay, 1944). Novelista, ensayista y dramaturgo francés. Se le considera el "Tolstoi francés" por su humanismo centrado en el culto a la revolución y el amor idealista por la vida. Según el investigador Osvaldo Obregón, entre las múltiples proposiciones teóricas de la época acerca de un "teatro popular", la que tiene más eco en Europa y América Latina es la contenida en la obra ya clásica de Rolland *Le théatre du peuple. Essai d'esthétique d'un théatre nouveau*, publicada en 1903 y reeditada muchas veces (Obregón, 1999).

(3). Para efectos de este informe se concibe como sectores populares a aquéllos sectores de la sociedad que no poseen medios de producción y que deben vender su fuerza de trabajo, es decir, los trabajadores o proletarios tal y como los ha conceptuado la tradición de la literatura y la economía política marxistas. Pero con ellos también a los pequeños propietarios del campo y la ciudad, los subproletarios, los desempleados, pobladores, jóvenes empobrecidos, "razas inferiores", "culturas atrasadas", en otras palabras, los excluidos de toda acción gubernamental por parte del estado, lo que hoy en día muchos analistas denominan las víctimas de las relaciones de poder asimétricas capitalistas y coloniales (explotación, precarización, exclusión) o, brutalmente, *los desechables* (Gallardo: 1999: 110-111). Esos sectores van a poseer perspectivas diferentes y diferenciadas cuando se trate de etnias y grupos subalternos, tales como negros, indígenas, mestizos, mujeres trabajadoras, homosexuales, prostitutas, etc.

(4). Es importante aclarar que antes de la publicación de aquél libro, se había realizado una significativa búsqueda bibliográfica para apuntalar el estado de la cuestión. El volumen de Helen Umaña recoge la mayoría de los textos dispersos en revistas, periódicos, memorias y

en la web. Pero algunos de ellos quedaron por fuera. Por esa razón, cuando se citen esos trabajos y estén presentes en el libro de Umaña, referiremos la cita al mismo; cuando no sea así la cita referirá a la publicación donde el artículo, la reseña o la entrevista hayan sido impresos.

(5). El *Teatro del Oprimido* (TDO) es un método teatral sistematizado por el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal en los años 60. Julián Boal, su hijo, continúa con sus teorías. La mejor definición para la concepción del TDO es la de un "teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos, incluso en el seno de esas clases". Las técnicas del mismo reciben influencia del teatro épico de Bertolt Brecht y de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire, y comprenden ciertos juegos iniciales para actores y no actores, tales como el *Teatro Periodístico*, el *Arco Iris del Deseo*, el *Teatro Legislativo*, el *Teatro invisible*, el *Teatro Imagen*, el *Teatro Forum* - la más conocida de todas- , las cuales buscan transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, a través de esta transformación, ayudarle a preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación. La Educación Estética ha sido la última técnica desarrollada por Augusto Boal. Todas sus técnicas están desarrolladas en su bibliografía.

Los centros que desarrollan la metodología del TDO son: GTO o CTO. Augusto Boal siguió hasta su muerte la investigación desde el CTO de Río de Janeiro. Algunos de sus discípulos han ideado nuevos métodos de teatro participativo-interactivo, sin dejar de lado un uso paralelo del TDO, sin embargo, han perdido, en mucho, el carácter develador/crítico o contestatario. La ITO (International Theatre of the Oppressed Organisation) reúne a todos los grupos que trabajan con el TDO y posee su sitio web: http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1.

(6). Los historiadores han utilizado el concepto "movimiento chicano" para describir un momento de "empoderamiento" étnico y de protesta entre estadounidenses de descendencia mexicana, emprendido en la década de 1960 cuando jóvenes méxico-americanos se apropiaron de esa etiqueta, redefiniéndola con nociones de orgullo por la herencia mexicana y como desafío a las instituciones y los individuos que practicaban, o toleraban, la discriminación contra los mexicanos. En 1969 organizaron la *Conferencia Nacional de la Juventud Chicana*.

Antes de esta época, el término "chicano" había existido por mucho tiempo como un término peyorativo entre jóvenes méxico-americanos. En realidad el movimiento era una combinación de varios movimientos que los historiadores han dividido en cuatro componentes: Un movimiento juvenil que aparece en la lucha en contra de la discriminación en las escuelas y el movimiento en contra de la guerra; el movimiento de trabajadores agrícolas en las plantaciones del oeste y suroeste; el movimiento para obtener poder político, consolidado notablemente en la formación del *Partido de La Raza Unida*; y la lucha por el control y por poseer viviendas que se encuentran en la parte suroeste de los Estados Unidos.

Para el surgimiento del *Teatro Campesino* creado por Luis Valdés, fue primordial la lucha comandada por el dirigente campesino César Chávez, quien organizó, en 1965, la histórica huelga de la uva a través de la *Unión Sindical de Trabajadores Campesinos* (*UFV* por sus siglas en inglés) en el Valle de San Joaquín, California. La huelga duró cinco años y contó con el apoyo de parte de la población anglosajona que boicoteó la producción sacada por los esquiroles.

En los últimos años han surgido y se han desarrollado importantes proyectos culturales y artísticos promovidos por los descendientes de los "chicanos" en muchos sitios de Estados Unidos, principalmente en el oeste, suroeste y a lo largo de la frontera con México.

(7). Ver también: estudios de Patricia Fumero Vargas, en especial Fumero Vargas, Patricia (1997). "Chillantes, bambalinas y cucaracheros queridos. La infraestructura teatral en Costa Rica y Nicaragua: 1821-1900", en Iván Molina y Patricia Fumero , *La sonora libertad del viento. Sociedad y cultura en Costa Rica y Nicaragua: 1821-1914*. México, IPGH: 121-134; (1980). *Teatro, público y Estado en San José*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica; Ovares, Flora y Rojas, Margarita. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Teatro costarricense 1890 (Tomo I), 1930-1950 (Tomo II)*. Heredia, Costa Rica: EUNA.; Prado Castro, Adriana. (1993). *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970.* Tesis de grado de la Licenciatura, Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica; y Solís Zeceña, Salvador. (1991). *La actividad teatral en Costa Rica de 1920 a 1970.* Tesis de grado de la Licenciatura, Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica; entre otros.

(8). Según Erick Blandón, en su ya citado texto, *El barroco descalzo*, la revolución sandinista, para proyectar sus políticas culturales, se apoyó en el discurso oligárquico (liberal-conservador) del mestizaje y no tomó en cuenta las diferencias étnicas, de sexualidad y género, tratando de imponer la tradición colonial oligárquica del Pacífico nicaragüense sobre el norte, el centro y el Caribe del país. La igualdad revolucionaria era la mayor aspiración de ese proyecto uniformador homegenizante.

> "Pero primero había que conquistar la modernidad para oponerla al maldito presente, y en la obsesión letrada – de izquierda a derecha – a ella sólo se llegaba o llega si dejando de ser local, la cultura se vuelve universal, que es decir occidental, y así completar el trabajo del conquistador. El de la colonialidad del saber" (Blandón, 2003: 63).

Según Walter Mignolo la negación del presente es una de las más poderosas estrategias para la colonialidad del poder en la supeditación de lenguas, saberes y culturas (Mignolo, 2000: 85).

Por otra parte, y siguiendo a Blandón, la revolución sandinista en su política cultural no se propuso ninguna ruptura epistemológica y mantuvo la tradición intelectual de la vanguardia conservadora, o *Movimiento de Vanguardia* (1931-1933), especialmente del pensamiento de Pablo Antonio Cuadra que en 1940 se agrupa en la *Cofradía del Taller de San Lucas* para formular la cultura letrada de la Nicaragua contemporánea (Blandón, 2003: 139. Ver nota 1 del capítulo 4: 224).

Igual hay que señalar los graves errores cometidos en la implementación de la Reforma Agraria, al negar la existencia del indio, así como la propiedad comunal de la tierra arrebatada por los liberales: no se repartieron tierras sino que se organizaron sindicatos y empre-

sas agropecuarias del estado pues se suponía al campesino como proletario agrícola (Blandón, 2003: 141). Lo anterior hizo que la *Contra* (resistencia armada contrarrevolucionaria, apoyada y financiada por el gobierno de Estados Unidos desde Honduras y Costa Rica) encontrara una buena base campesina para reclutar soldados y desarrollar su guerra mercenaria, obligando a los sandinistas a una guerra desgastante y a la ejecución del servicio militar obligatorio, con el consiguiente rechazo de gran parte de la población, especialmente la juvenil.

Capítulo III: LA PROPUESTA DE RAFAEL MURILLO SELVA-RENDÓN

3.1. *El Bolívar descalzo*: Historia popular del *Teatro Anónimo Identificador*

Durante el mes de diciembre de 1975 se estrena en Tibasosa, Boyacá, Colombia, *El Bolívar descalzo*, montaje de Rafael Murillo Selva-Rendón con actores provenientes del páramo y los llanos colombianos. El espectáculo será representado, días más tarde, en la Plaza Central de Bogotá, marcando un suceso inédito en la escena colombiana y latinoamericana. El montaje tenía una duración de cuatro horas y, según el propio director, en ocasiones, en la ciudad de Bogotá, fue presenciado hasta por veinte mil espectadores (Murillo Selva en Umaña, 2003: 420). "En la trama se pasaba de momentos marcados por acentos épicos, a otros melodramáticos, realistas y hasta surrealistas" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 420). Partiendo de la presunción de que la poética escénica debe contener la vida, en la misma podía, y debía, caber todo lo que coadyuvara a la identificación de la historia popular y al reforzamiento de su identidad. Se denominó al amplio grupo teatral y a la misma experiencia escénica, por parte de los organizadores, como *Teatro Identificador Anónimo*.

El *Teatro identificador Anónimo* es una manera rápida que encontraron Murillo Selva-Rendón y sus colaboradores para conceptuar el tipo de propuesta escénica que deseaban implementar. Sus principales características, resumidas a partir del *Diario de trabajo* de Rafael Murillo Selva-Rendón y de algunos apuntes de sus críticos, como Carlos Espinoza (1975; 1981), son: 1. El elemento central que organiza el discurso dramatúrgico/artístico lo constituye la tradición oral; 2. El cuerpo es el soporte de la acción dramática; 3. La visión

de los hechos sociales e históricos por parte de amplios sectores de la comunidad se constituye en la materia prima de la producción; 4. Los propios pobladores de la comunidad son quienes actúan, ellos son los protagonistas; 5. Se evita la demagogia, el paternalismo, y los falsos estímulos; 6. El concepto teatro, en el sentido clásico, no debe "ahogar" las formas tradicionales de expresión de los grupos étnicos (bailes, cantos, vestidos, lenguaje); 7. La dirección escénica y coreográfica no debe tener un acento personal porque podría anular la identidad de los grupos; 8. Los rasgos identificadores regionales deben expresarse cabalmente, evitando que unos primen sobre los otros; 9. Para lograr mayor autenticidad se resalta, en cada caso, las características más notables de las expresiones populares. Muchos de estos rasgos, como se verá más adelante, y se resumirá en los resultados, sintetizan en mucho la propuesta formal e ideológica, así como metodológica, del quehacer escénico de Murillo Selva-Rendón.

En cuanto a la conceptualización de la propuesta planteada, habría que oponer cierta resistencia al término *anónimo*, no así al identificador que nos parece fundamental. Esto porque aunque la antropología y sociología europeo/coloniales han determinado que muchos productos y prácticas populares son anónimas, en contraposición a la cultura de élite/liberal que privilegia la firma en sus obras artísticas y patenta los "descubrimientos" y/o creaciones científico/tecnológicas con un individualismo lucrativo feroz, en el fondo toda práctica y acción social poseen su impronta individual y colectiva. Tachar de anónimas esas prácticas y producciones es subrayar la subalternidad de todo lo proveniente de los sectores populares. Por eso es conveniente asumir que dichas prácticas tienen sus productores aunque estos no figuren con nombres y apellidos.

Convocado por la *Fundación colombiana de investigación folclórica* para generar un espectáculo sobre la historia de la guerra libertadora contra el dominio español y representarlo en plazas públicas, Murillo Selva-Rendón se dio a la tarea de buscar, primero la materia prima para el argumento, y luego a los actores. Para ello se dirigió hacia los Andes colombianos donde se conserva aún, por medio de la tradición popular, el recuerdo de aquella gesta libertaria y de sus principales protagonistas. Durante un mes visitó diversos poblados en busca de informantes explicando los objetivos de su proyecto y tratando de convencer a sus habitantes para que se enrolaran en tan *sui generis* evento teatral. Finalmente, eligió el poblado de Tibasosa para realizar el montaje.

De tal manera se inició la escenificación de la epopeya de Simón Bolívar y de sus compañeros de viaje, Francisco de Paula Santander y José Antonio Páez, en la batalla de Boyacá (7 de agosto de 1819), que marca la derrota definitiva del ejército español, por parte de un grupo de ochenta y cinco campesinos (niños, mujeres, hombres y ancianos) "entre quienes había boyacenses, tolimenses de Armero y llaneros de San Martín" (Mejía Duque en Umaña, 2003: 71), a partir de la tradición oral y de la memoria popular, encarnada y desplegada por el narrador oral e historiador popular don Jesús Barrera, agricultor "semiletrado" de la vereda El Pedregal, Municipio de Sogamoso, a la sazón con 69 años (Espinosa Domínguez en Umaña, 2003: 63).

Según el *Diario de trabajo* del director del montaje (Murillo Selva, 1987), su testimonio y las reseñas de la época, el espectáculo partió de un narrador principal (don Jesús Barrera), en sustitución del coro antiguo como voz delegatoria del pueblo, el cual vertebraba la acción escénica con resonancias del teatro épico de Bertold Brecht. Desde esa voz central se iba desplegando la acción dramática explayando el avance de las tropas bolivarianas,

pero desde la perspectiva del pueblo, es decir, desde la cotidianidad de los héroes-protagonistas que reencarnaban en campesinos que no eran actores profesionales.

La preparación actoral, según se desprende del mismo *Diario* de Murillo Selva-Rendón, fue ardua. Partiendo del entrenamiento que plantea las investigaciones del teatrista polaco Jerzy Grotowsky (1), pero contextualizándolo, es decir, tomando en cuenta las particularidades corporales de los campesinos boyacenses, así como sus condiciones de voz y dicción, el director hondureño se planteó la tarea de formar actores desde la "pre expresividad" del trabajo campesino, pero utilizando todas sus posibilidades artísticas.

> "En lo que atañe al ritmo, por ejemplo, las gentes nuestras ofrecen otro tipo de resistencia en relación a la que ofrecen los actores europeos. Podría decirse, inclusive, que, en estos aspectos, las cosas se trastocan. En muchas ocasiones sucede que, a un actor nacido y creado en el trópico, en lugar de sacarle ritmo más bien hay que contenérselo y organizarlo. Lo mismo con la utilización de la voz y del cuerpo como elementos expresivos... Porque bien puede suceder que copiando en forma mecánica lo que Grotowsky (o cualquier otro) han encontrado útil para el europeo, en lugar de desbloquear al nuestro, más bien lo recorte y lo paralice" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 45).

Lo importante entonces era ayudar a desinhibir el cuerpo de personas que no eran actores sin pensar en formarlos, pues no había tiempo para ello. En todo caso, el cuerpo de campesino debía expresarse tal y como es, desde su propia expresividad, pero, de alguna manera, desbloqueándola. Según lo reconoce en su *Diario*, y aunque

"no hay que olvidar que, en lo que a comportamiento se refiere, el "carácter" está también determinado por el medio natural. Podemos estar seguros que el campesino de un país subdesarrollado, que vive a tres mil metros de altura, tiene una forma de ser diferente al mismo campesino, del mismo país, con las mismas condiciones, pero que vive en los valles y las costas" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 46);

el campesino del páramo, como casi todo campesino, es, por naturaleza, tímido y desconfiado. Sin embargo, los aldeanos que acudieron al llamado de Murillo Selva-Rendón y del proyecto de un *Teatro Identificador Anónimo*, a pesar de sus trabas corporales y comunicativas, a medida que fueron abriéndose a la circunstancia escénica por medio de los ejercicios físicos y de concentración, así como a la interacción con los demás compañeros de trabajo, cambiaron paulatinamente, desinhibiéndose y mostrando todas sus capacidades actorales.

El Bolívar descalzo incluía algunos elementos folclóricos como danzas y canciones del siglo XIX, tales como las tituladas *El tres* y el ritual coreográfico de *San Pascual bailón* (2), interpretadas como elementos vivos del proceso histórico recreado en la obra. Pero para no caer en la generación de un espectáculo folclórico, o folclorizante, el director se propuso mostrar "no sólo el comportamiento (lo que de por sí en un país dependiente tiene un contenido político, pero no suficiente) sino también el proceso" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 46). Para ello había que ir más allá del evento folclórico o del ritual.

"La recuperación de la tradición popular sólo porque sí, no es convincente. Se trata de rescatarla sin perder de vista lo que permitió la separación de "culturas" en un momento dado de la historia. La diferencia entre la cultura popular y la cultura ofi-

cial se sustenta en un antagonismo de clases. Por eso es que no es suficiente mostrar las tradiciones populares, sino que hay que ir más allá para que las cosas sean pensadas en función de una toma de conciencia social y política" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 53).

Lo inédito de este montaje consiste, entonces, en que se hizo teatro multitudinario para las masas, pensado para ser escenificado en un espacio abierto como la plaza pública y no para la intimidad y la formalidad del teatro de cámara o a la italiana. Por lo demás, los actores y actrices no eran profesionales, sino campesinos y campesinas adiestrados especialmente por el director para el montaje. Igualmente, se recupera la tradición oral para narrar la historia dramática, ya no desde los textos de la historia oficial, sino desde la memoria popular que rememora a sus héroes en la cotidianidad, protagonistas de carne y hueso como ellos (los campesinos) los "vieron" en las batallas, en las fiestas populares, en la leyenda que se tejió alrededor y al paso de los "libertadores". Se trataba de ir del cuento anónimo al relato histórico, de la tradición popular a la escenificación masiva. Pero aún más, venir desde el campo a la ciudad con un espectáculo que revisaba y revivificaba una franja muy importante de la historia y la identidad colombianas.

3.2. Una experiencia breve en Guatemala: *El terremoto*.

Aunque no nos ocuparemos exhaustivamente de esta puesta en escena vale la pena reseñarla por su carácter intercultural y artístico-comunal, y como prolongación del *Teatro Anónimo Identificador* en tanto un teatro liberador de subjetividades y fortalecedor de identidades. La misma se va a producir y desarrollar en Guatemala en el año 1976, concre-

tamente en el municipio de San Bartolomé, Milpas Altas de Sacatepéquez. Hasta allá acudió Murillo Selva-Rendón para, con campesinos indígenas, escenificar la acción teatral conocida como *El terremoto*.

Basado en las vivencias de los propios campesinos durante el fenómeno telúrico que sacudiera a Guatemala ese mismo año, y durante un lapso de tiempo relativamente corto (15 días), el director hondureño logró una puesta en escena inusitada, la cual fue representada por niños, jóvenes, mujeres y hombres indígenas, en la misma aldea y en varias facultades de la Universidad de San Carlos en Ciudad de Guatemala, donde fue recibida favorablemente no sólo por su contenido de denuncia social, sino por la eficacia interpretativa de los artistas que hasta entonces no sabían lo que significaba "actuar" (Matute, 1976).

Es esta una acción escénica que puso a prueba la facultad de Murillo Selva-Rendón para reelaborar la emocionalidad de los campesinos participantes desde un acontecimiento brutal en sus vidas. Por lo demás, también se puso a prueba su capacidad de "traducir" emociones y cosmovisiones en el sentido que le confiere Boaventura de Sousa Santos (2009: 143-151), misma que debió extenderse literalmente al plano lingüístico dado que los campesinos se comunicaban en su propia y ancestral lengua, aunque, por supuesto, también hablaban el castellano. En general se trató de un teatro/laboratorio donde, de cierta manera, el trauma psíquico (conocido en la clínica como *trauma de estrés postraumático*) sufrido por los agentes/actores debido al evento telúrico, pudo "salir" y ventilarse a partir de la acción teatral. En otras palabras, fue una acción teatral terapéutica que, a su vez, mostraba las carencias sociales y económicas del sector mayoritario de la población guatemalteca abandonado por un estado comprometido con la guerra y el etnocidio, es decir, con la represión política y militar contra las mismas comunidades indígenas.

Se ha incluido esta pequeña experiencia del teatrista hondureño para que se comprenda su carácter multinacional/centroamericano y porque la misma consistió en un laboratorio sociocultural donde puso en práctica sus búsquedas metodológicas para realizar teatro en condiciones adversas, sin que ello significara demérito en la calidad interpretativa y escénica en general. Su carácter performativo le otorga un significado dinámico y de intervención teatral muy cercano al sociodrama, o al psicodrama, superado, no obstante, por el carácter histórico/social del suceso telúrico; es decir, por subrayar que las consecuencias de un evento de esta naturaleza obedecen, en mucho, a las condiciones socioeconómicas de las poblaciones y etnias centroamericanas. Esta temática será retomada en otros montajes como *La historia de una ceiba* o *Antes del huracán*, tal y como se desarrollará más adelante.

3.3. *Loubavagu*, o *El otro lado lejano*

La tercera experiencia de lo que ya podemos denominar como teatro comunitario, la va a realizar Rafael Murillo Selva-Rendón en el año 1979 con la etnia Garífuna (3) de la costa caribe de Honduras, concretamente en la aldea de Guadalupe, departamento de Colón, a unos veinte kilómetros de la ciudad portuaria Trujillo. Sin embargo, como verá, esta experiencia va a resultar mucho más compleja, difícil y nutritiva que las anteriores.

Convencido de la riqueza cultural de los Garífunas, y de sus posibilidades artísticas, Murillo Selva-Rendón decide internarse en su hábitat natural para convivir con ellos y desde adentro realizar una investigación de campo que le permitiera plantearse un nuevo proyecto teatral con actores provenientes de esa etnia. Es así que, con la actriz franco haitiana

Michelle Armand ("Mimy") Barthélemy, la cual colaboraba como su asistente, se marcha a la aldea de Guadalupe en el caribe hondureño, luego de haber visitado otras aldeas vecinas.

Guadalupe era una aldea de

> "400 habitantes, casas de adobe y manaca, una mísera pulpería, iglesia abandonada, una escuela primaria, tres estancos, dos asociaciones femeninas, una pequeña cooperativa de pesca, dos botes de transporte y sin ruta por la que se pueda acceder fácilmente los 12 kilómetros (5) que la separan de la ciudad más próxima que es el puerto de Trujillo. Guadalupe es un callejón sin salida, donde nadie va; los caminos no se mantienen y las coloradillas y garrapatas se atrapan con facilidad; ni siquiera se quema la basura de la playa, como en otras aldeas; los velorios son modestos y las costosas celebraciones rituales son escasas (...) Guadalupe es un vientre materno, donde llegan en busca de refugio aquellos que no pueden con la hostilidad del mundo exterior; los desempleados, los vencidos y hasta algunos homicidas. Los hombres viven despacio al lado de mujeres rudas y trabajadoras, ancladas sólidamente en la tradición" (Barthélemy, 1981: 136).

A nadie se le hubiese ocurrido marcharse a un sitio como el anteriormente descrito a realizar investigación de campo para "hacer teatro". Solamente a Rafael Murillo Selva-Rendón y a su asistente. Sin embargo, el proceso de inserción no fue fácil. Esta vez se pretendía enlazar los objetivos artísticos con espectativas antropológicas y sociales para crear una posibilidad de "desarrollo" en esas comunidades. Los recelos y las dudas no tardaron en aparecer. Los Garífunas, siendo un pueblo utilizado históricamente por las metrópolis

coloniales para fines políticos espurios, y por tanto engañado, marginado y desesperanzado con respecto al resto de la nación hondureña, incluso perseguidos y asesinados durante la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1932-1949), obligándoles muchas veces a emigrar a Belice, Nicaragua o, actualmente, a Estados Unidos (Gargallo, 2002: 70-71), no podían esperar que esas personas extrañas que venían a convivir con ellos persiguieran objetivos diferentes.

El proyecto, en su parte administrativa, era conducido por la *Asociación para el desarrollo* (*ASEPADE*), organismo encargado de administrar los fondos cedidos por la *Interamerican Foundation* (4) para un período de seis meses. Con esos recursos se cancelaba un salario mínimo a los actores elegidos para el elenco, de tal manera que no perdieran sus días de trabajo en las ocupaciones tradicionales: agricultura y pesca básicamente. Pero las "relaciones laborales" pronto se expresaron agudamente: para algunos miembros del grupo Murillo Selva-Rendón era "el patrón" y por tanto se le debía exigir mejores salarios. Los conflictos alcanzaron momentos álgidos, tanto dentro de la comunidad como en el mismo grupo, en donde, incluso, se les requirió bruscamente que debían abandonar el pueblo, sobre todo a la señora Barthelemy, por ser extranjera.

Fue tanta la presión soportada por el director y su asistente que al cabo de algunos meses el primero cayó gravemente enfermo por el paludismo, que lo atacó en dos ocasiones, y por un serio colapso emocional provocado por el alto nivel de estrés que acarreaba. No obstante, logró sobreponerse a las adversidades y luego de diez meses de ardua labor, incluidos los tres primeros que fueron de búsqueda de contactos e informantes, en mayo de 1980, el trabajo quedó relativamente culminado. (Murillo Selva en Umaña, 2003: 83-98).

3.3.1 Sobre la metodología de trabajo

Durante el serio quebranto de salud, tanto de Murillo Selva-Rendón como de "Mimy" Barthélemy, ambos regresaron a Tegucigalpa donde iniciaron la sistematización y organización de la experiencia y de la información recopilada.

La investigación de campo, en la cual participaron, en calidad de colaboradores y entrevistadores, jóvenes garífunas originarios de las mismas comunidades, se realizó durante los meses de julio, agosto, septiembre y octubre de 1979 (Murillo Selva, 1997: 7). Se visitaron 28 comunidades, la mayoría incomunicadas entre sí, y las entrevistas se realizaron en lengua garífuna y en castellano (Murillo Selva, 1997: 7).

A su regreso a Tegucigalpa, Murillo Selva-Rendón y Barthélemy traían consigo 14 *cassettes* llenos con entrevistas a diferentes personas de las comunidades garífunas. Se procedió entonces a su clasificación, elaborando y organizando fichas por temas con un sumario y un índice de acuerdo al número de cada *cassette*, y confeccionando una reseña para cada tema.

Luego, se organizaron los temas y subtemas y se sintetizaron en otros *cassettes* de acuerdo con cada temática. Esos *cassettes* sirvieron no sólo como base para ir armando el guión dramático, sino para realizar una retroalimentación con los actores durante los ensayos y la puesta en escena, de tal suerte que los mismos actores se escucharan a sí mismos y a sus coterráneos en una forma eficiente para impregnarse de todos los conocimientos de su propia historia y cultura.

Los resultados del trabajo de campo se filtraron y cotejaron con investigación bibliográfica, especialmente lo relacionado con la historia del pueblo garífuna, debido a los baches

en la tradición oral y a la escasez de textos en el país. Se consultaron autores que habían investigado previamente sobre el devenir de los garífunas.

De regreso a la aldea de Guadalupe y atemperados los conflictos sucedidos semanas atrás gracias, en mucho, a la misma metodología de trabajo que contemplaba el diálogo y el acercamiento por otras vías como la convocatoria directa y franca, motivaciones de orden ético como la importancia de la obra para la "raza", así como la realización de tareas encaminadas a proporcionar cambios favorables en las comunidades visitadas (talleres infantiles de teatro y arte, organización de desfiles durante el 15 de setiembre, organización comunal para realizar trabajos de albañilería y carpintería tendientes a la mejora de algunos templos católicos y de sus viviendas, e incluso los contactos con el gobierno hondureño para la posible construcción de una carretera, etc.) se reiniciaron las prácticas actorales y los primeros elementos del montaje a partir de improvisaciones, los cuales irían conformando lo que luego se conocería en toda la República de Honduras y más allá como el *Grupo Superación de Guadalupe*.

Es necesario señalar que para Murillo Selva-Rendón cada experiencia y cada montaje poseen su propio ritmo y su propio método. Para él no existe un método único que pueda utilizarse en diferentes montajes y trabajos escénicos indiferenciadamente. Por el contrario, se debe ubicar un método apropiado de acuerdo a las circunstancias dadas y a las exigencias estéticas del montaje, así como al contexto sociocultural de la etnia o grupo social involucrado en el mismo.

En la nota al Programa de Mano en junio de 1980, Murillo Selva-Rendón señala

"que el conocimiento para que pueda producir sus frutos, debe adaptarse a cada realidad. Tratamos en esta ocasión de huir, a como diera lugar, de los esquemas, y nos esforzamos por desescolarizar nuestros conocimientos. Las características del trabajo al que nos enfrentábamos escapaban a todo modelo. Aun el método y las experiencias obtenidas con campesinos de otros lugares había que descartarlas: esta realidad era completamente diferente e imprevisible" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 100).

Ciertamente hay una metodología general que se va ajustando de acuerdo a cada experiencia. Pero cada experiencia es una nueva forma de enfrentar la actividad teatral a partir de las condiciones dadas de esa misma experiencia. Para el caso que nos ocupa, y casi extensivo a todo el quehacer ulterior desplegado por Murillo Selva-Rendón, el método de trabajo adoptado es lo que el teatrista hondureño denomina como "metodología libertaria":

"Una de mis ideas (que yo he manejado en el teatro constantemente) es la de que hay que partir del desorden al orden, pero que este orden sea un producto de nuestro trabajo y que sea a su vez una toma de conciencia del colectivo, que se percaten, que vean que es necesario ordenarse, no porque un director ni porque un jefe lo imponga, sino por la necesidad misma de su propia creatividad, de su propio trabajo... pero cuando pasemos al terreno de la construcción formal posiblemente deje una gran libertad a las gentes con el fin de que se sientan dueñas de su propio trabajo; que sientan que no hay coacción ni represión para su espíritu creativo y que vayan asumiendo las responsabilidades de su propia experiencia y de su trabajo. Este es el método que he seguido; la mayoría de las veces me ha dado resultado, pero, por supuesto, es muy difícil porque en una sociedad como la nuestra, las gentes no están

acostumbradas a asumir y a organizar y a hacer fructificar su libertad, siempre esperan que el jefe ordene, que dirija, que aconseje" (Murillo Selva en Umaña, 2003:130).

En cuanto a la preparación actoral es importante también escuchar al director en su Diario de trabajo, donde detalla la perspectiva metodológica seguida para el adiestramiento de los actores que participarían en el montaje de *Loubavagu*.

"(...) Mimí está siguiendo una línea de trabajo que había realizado en Francia y que es aceptada y generalizada en todo el mundo, una sistematización de ejercicios corporales para la columna, para las piernas, para el pecho, para la respiración, ligados todos ellos a juegos casi infantiles que ayudan a desarrollar el cuerpo, la imaginación y la concentración del actor. Sin embargo, Mimí me decía que algunos de los muchachos y muchachas habían protestado porque no había la suficiente autoridad en el grupo, no había la autoridad del director para que estableciera una disciplina férrea... Se trata pues, en esta primera etapa de preparación del montaje, de cohesionar al grupo, de ir desinhibiendo a los actores, de detectar lo que les interesa que se cuente y que vayan teniendo un sentido del espacio y del tiempo escénico, de los elementos rudimentarios de la actuación" (Murillo Selva en Umaña , 2003: 131).

A pesar de que, como ya se señaló, para el teatrista hondureño cada experiencia exige su propia metodología, el recuento del trabajo previo a la puesta en escena de *Loubavagu*, nos ofrece una panorámica sobre su práctica de inserción comunal, tanto desde la perspectiva exterior como interior, superando en mucho, como se observará más adelan-

te, la investigación participante, dado su énfasis en el aspecto emocional y comunicativo así como su trabajo de cohesión de grupo a partir de la preparación de actores a la vez que se va elaborando, o editando, la dramaturgia del montaje. Hay en esta metodología un triple propósito: a. la generación, conformación y cohesión del grupo teatral, b. la formación escénica de los agentes actuantes y c. la escritura escénica, es decir, la producción dramatúrgica. Sobre ello se volverá en el siguiente capítulo.

3.3.2. Sobre la puesta en escena

Murillo Selva-Rendón definió el proyecto como "Teatro Identificador Garífuna". Es decir, se propuso desde el inicio la recreación de la historia y cultura garífunas como elementos sustanciales para reforzar su identidad perdida en el maremágnum de la historia y cultura oficiales y en el abandono de la costa caribeña de Honduras por el estado, al cual se veía muy lejos, allá *al otro lado lejano*, en la capital, Tegucigalpa.

Al final de la nota al Programa de Mano de 1992, se afirma lo siguiente:

> "La historia del pueblo garífuna (sobre todo la comprendida en la época colonial) se encontraba totalmente olvidada; como se señaló anteriormente ni siquiera se conservaba a través de la tradición oral. Uno de los objetivos de este trabajo ha sido justamente el rescate y valorización de esos siglos enmudecidos. Cosas tan elementales como el conocer el origen de su lengua (arahuaco-caribe), así como conocer que el tronco maternal de su ascendencia era indígena precolombino, eran desconocidos para el pueblo garífuna, como también lo era para la población hondureña en general" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 102-103).

Loubavagu entonces es un drama que narra la historia del pueblo Garífuna desde el naufragio de un barco esclavista frene a la isla de San Vicente en 1635, la "mezcla" con los indígenas Caribes, la llegada a las Islas de la Bahía y a la costa norte de Honduras, hasta finales del siglo XX. En una lograda síntesis se dramatizan tres siglos y medio de la historia del pueblo Garífuna. Para ello era indispensable incorporar la "voz ajena", de tal manera que los mismos Garífunas comprendiesen su génesis como etnia, y su devenir histórico como pueblo. En ese sentido era fundamental definir al "otro", es decir, al sujeto o los sujetos que habían propiciado la situación actual. En esa perspectiva, los actores y actrices, algunos por primera vez, conocieron su procedencia y los componentes lingüísticos de su lengua, pues para muchos de ellos lo que hablaban era un idioma "negro", africano, cuando en realidad se trata de la lengua *Igñeri*, la cual es una combinación de Arahuaco, Francés, Suahili, y Bantú, con muchas incorporaciones, en la actualidad, del castellano y del inglés. El espectáculo entonces se propone recuperar el lenguaje coloquial de la etnia, las imágenes cotidianas, sus costumbres y tradiciones más ancestrales, convirtiéndose así en un gran fresco épico de la historia del pueblo Garífuna.

En la "crónica, realizada con instrumentos teatrales" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 411), o mejor dicho, en ese gran fresco escénico, se ensamblan escenas basadas en hechos reales (como la del caso de un niño mordido por una serpiente que muere antes de ser trasladado al hospital por falta de carretera, o, contradictoriamente, la llegada, al final, de una carretera pavimentada hasta la aldea garífuna con los infaltables turistas e inversionistas con pelucas y anteojos de sol), o históricos (como el naufragio del primer barco de esclavos frente a la isla de San Vicente, o la repartición de las islas del Caribe entre ingleses y franceses), con aspectos míticos basados en los rituales garífunas tal y como se manifiestan

aún; todo ello entretejido con los códigos musicales y sonoros presentes en la continua percusión de los tamboristas, los cantos del coro y las danzas de los actores/bailarines, a modo de un cántico ancestral y una línea argumental que identifica y da unidad al montaje.

Como en el coro helénico, los y las cantantes garífunas se sitúan al fondo de la escena desde donde introducen o expulsan a los danzantes y actores, y narran, en su propia lengua, los acontecimientos. De esa manera, la música es un componente fundamental en el espectáculo, no solamente acompaña a los danzantes, actores y cantantes, como en la fiesta cotidiana, sino que se convierte en un elemento dramático que se desliza por la pieza como un subtexto que reinterpreta los rituales garífunas desde la perspectiva escénica. Algunos de los "toques" de tambor datan de siglos y otros fueron compuestos por los mismos artistas garífunas para el montaje.

> "*Loubavagu* o *el otro lado lejano* durante las dos horas que dura el espectáculo narra los más significativos momentos de un proceso histórico-cultural cuyos originales inicios (sic) se pierden en la vastedad del tiempo, pero cuyos eslabones conocidos arrancan desde la cuenca amazónica y en África, posteriormente continúa en una isla de las Antillas Menores del mar Caribe, y concluye en la época moderna, en Centroamérica y New York. En este recorrido, se evidencian las modificaciones y transformaciones que a través de múltiples contactos se han operado en la cultura" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 424).

La escenografía o decorado que cubría el fondo del espacio, era una pintura candorosa, un paisaje fragmentario y movible en una manta de diez metros de largo por seis de alto, inspirado en el dibujo de un niño garífuna que asistió a un taller de pintura impartido du-

rante el proceso del montaje y que más tarde llegó a ser pintor. Varias mujeres de la comunidad bordaron a mano seis trozos de tela por ambos lados, de tal manera que, conforme a las necesidades de la acción dramática, partes del ese telón podían voltearse y combinarse de diversas maneras.

La interpretación propiamente dicha reúne formas realistas y brechtianas, lo que permite la transición sin ruptura desde el distanciamiento hasta el melodrama, con buenas dosis de humor y contagio festivo. *Loubavagu* es una obra épica, pero se realizó con una concepción flexible y versátil alejada de los preceptos tradicionales, o como Rafael Murillo Selva-Rendón señala, con "una actuación natural, emparentada con la vida" (Murillo Selva en Umaña, 2003:117). Ello le proporcionó una frescura y una verosimilitud inusitada, si se considera que los comediantes no eran actores profesionales.

La importancia del montaje de *Loubavagu* estriba, como en *El Bolívar Descalzo*, en que produce sus propias formas dramáticas y justificaciones de *aesthesis* nacidas de sus participantes, sus comunidades y sus particulares necesidades socioculturales, para convertirlas en prototipos y acciones dramáticas específicas que permiten develar una realidad histórica hasta entonces oculta. La puesta en escena es una acción de resistencia y afirmación histórica por parte de uno de los grupos subalternos más discriminados de Centroamérica, cuya pertenencia al istmo siempre fue cuestionada por los sectores criollo/ladinos en el poder.

No hay duda de que *Loubavagu* fue un proyecto teatral deliberadamente contrahegemónico y *decolonial*, que intentó cambiar el orden del sentido con en el cual opera la historia, a partir del mito y de la tradición oral. Es decir, la historia se confunde con el mito y viceversa, en un relato alucinante gracias a la vitalidad de la misma cultura garífuna y de sus

productores artísticos e intérpretes. Al resemantizarse la historia garífuna a partir de una nueva metodología de producción dramática, se consiguió iluminar una importante porción de la cultura e historia centroamericanas hasta ese momento ignorada, a la vez que se re-planteó todo el quehacer escénico en la región. Por lo demás, *Loubavagu* es una de las primeras piezas teatrales de raíces colectivas afrolatinas del continente cuya importancia es notable, no solo por lo *sui generis* de la producción y del trabajo escénico, sino porque reclamó un espacio de identidad con un discurso de *aesthesis* escrito desde la propia comunidad y con el cuerpo de sus mismos actuantes.

Pero además, la puesta en escena y el espectáculo en general, permiten una perspicaz representación y recepción de los conflictos internos de una etnia y una cultura, los cuales se "esconden" en la magnificencia de la escena. Como bien apunta Murillo Selva-Rendón

> "No se trataba de folclore, ni de antropología, sino de una aspiración que pretendía que el espectador, además de lo externo, viese y comprendiese lo interno, el "alma" de esas vidas que estaban en escena y que representaban a toda una colectividad. Se quería, en síntesis, que se actuara una cultura. Entendida ésta como una entidad concreta, viva, siempre transformada por seres humanos, quienes en su contradictorio devenir son quienes la crean y la portan" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 423).

Para algunos críticos la obra reafirma la identidad garífuna y reconstituye su identidad por medio de una *estética del placer*, tal y como lo explicita el estudioso guatemalteco Arturo Arias en una reseña donde, precisamente, cuestiona el hecho de que *Loubavagu* sea solamente un texto dramático, concibiéndola como una "pieza musical" (Arias en Umaña, 2003:152). En concordancia con la propuesta de Arias (1978), es certero afirmar que la

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA

cultura garífuna, a través de este montaje, logró construir un contradiscurso que, buscando carnavalizar y desestructurar el discurso hegemónico ladino, y por antonomasia occidental, no lo hizo por la vía de la confrontación, como se ha intentado en otras expresiones artísticas y en el terreno sociopolítico, ni siquiera por la vía de la parodia para socavar el respeto a la autoridad, como en la pieza colonial *El Güegüense*, sino a través de la seducción corporal y rítmica. Este hecho posee un valor más profundo si se comprende que los Garífunas, como casi toda población negra, arrastran una especie de dolor escondido a partir del desarraigo existencial causado por el conflicto histórico de la etnia y potenciado por las severas condiciones de vida. Escuchémoslo en palabras de Murillo Selva-Rendón:

> "Aquí hay un inmenso drama, el cual para quien no está compenetrado un poco de la existencia cotidiana, le parecerá que no es cierto, que es mentira porque no se nota cuando hablan, cuando caminan; al contrario, pareciera que están siempre contentísimos, riéndose siempre, pero aquí cabe muy bien aquél refrán cristiano de que la "procesión va por dentro" y aún cuando explican su drama ellos lo hacen distanciadamente y por eso es que son creíbles, porque no hacen alharaca de sufrimiento, cuentan que están jodidos, que tienen sufrimientos, que no tienen comida, que no hay luz, que la gente se muere, que esto y que lo otro, pero lo cuentan como si esto fuera no un hecho irremediable, sino una realidad, una realidad de la cual ellos, por supuesto, quieren salir pero que no saben cómo" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 120).

De tal manera, en la propuesta hay una doble vía de distanciamiento, o enmascaramiento si se prefiere, del conflicto dramático a través del discurso dramatúrgico de la seducción. Ciertamente en la obra hay comicidad y sátira, incluso reclamo político y alegato histórico,

pero todo ello, aunque de forma muy aguda, convenientemente entremezclado en la expresión corporal y la poesía visual sostenida por el color, la danza y la música, y también por la propia acción dramática. De este modo, la puesta en escena se auto constituye en objeto del deseo para transgredir el orden establecido con consentimiento del sujeto hegemónico/colonial que, paradójicamente, quiere hacer suyo el ritmo vital del otro porque ha sucumbido a su *gestus* y discurso seductores.

Así tenemos que el montaje y la edición posterior de la obra como texto dramático, o "guión escénico", como gusta calificarlo el autor (Murillo Selva: 1999), utilizan el discurso de la seducción para posicionar la cultura garífuna en una nación híbrida y mestiza pero dominada por el elemento ladino. La seducción consiste en producir un efecto de distanciamiento que provoque al espectador desde la proyección de los cuerpos en movimiento, pero organizados dramáticamente bajo un discurso escénico propio y elaborado desde sí mismos, desde su propia historia y desde sus propias posibilidades bioenergéticas y rítmicas, dejando que el conflicto y el desgarre dramático se adivinen bajo ese doble ropaje escénico. De allí la frescura y la organicidad que destila el espectáculo, aireando la solemnidad y la linealidad de la escena hondureña y centroamericana con un discurso, que, es necesario subrayar, se escribió básicamente con y desde el cuerpo.

Finalmente, es de suyo importante mencionar un par de rasgos que nos reporta el investigador colombiano Fernando González Cajiao. Se trata de la "expresión de una eterna paradoja del arte: al particularizar al extremo se logra acceder a lo universal; la obra, al presentar una problemática nacional muy específica, irradia mucho más allá de su contexto regional" (González Cajiao en Umaña, 2003: 159-160). He allí uno de los rasgos más definitorios de la propuesta de Murillo Selva-Rendón y lo que, en este caso, aporta el espectá-

culo en términos de la *pluriversalidad* desde una de las comarcas centroamericanas hasta entonces prácticamente desconocidas.

Quiere decir el investigador, y así se interpreta en el presente trabajo, que, al presentar una franja de la diversidad cultural hondureña invisibilizada históricamente, el espectáculo adquiere una fuerza universal (*pluriversal*, sería mejor apuntar, como ya acotamos) al mostrar en esa especificidad histórico-cultural, las contradicciones y los conflictos humanos, en este caso, la voracidad europea y la resistencia indígena con sus cruces e hibridaciones, a partir de la conquista y colonización afroamericana, haciendo patente el hilo conductor que conduce a los africanos esclavizados hasta nuestras tierras. El otro rasgo tiene que ver específicamente con el espectáculo. *Loubavagu* va más allá del área restringida del escenario. En otras palabras, toma todo el espacio teatral involucrando a los actores, a los músicos y a los productores con el mismo público en un final apoteósico donde se reivindica la fiesta garífuna con toda su exuberancia rítmica y su estética del placer.

"*Loubavagu* se presentó durante 18 años en escenarios nacionales e internacionales, se calcula que fue presenciada por novecientos mil espectadores" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 427). Muchas de esas representaciones prescindieron del director y desde el estreno se han desempeñado ya dos elencos con artistas más jóvenes que han reemplazado en algunas giras a determinados miembros del grupo base de 1979 (ver anexos). Algunas veces se permitió que el público opinara al final de la función o, incluso, en ciertos ensayos, de tal manera que por observaciones del mismo público algunas escenas fueron modificadas. El grupo *Superación* de la aldea de Guadalupe logró que todos sus miembros y familias construyeran nuevas casas con los ingresos recaudados en las diversas giras nacionales e

internacionales. Muchas y muchos, gracias a ello, lograron completar su educación formal y profesional.

Loubavagu es uno de los ejemplos más nítidos del trabajo teatral de Rafael Murillo Selva- Rendón, en tanto parte de un proceso de investigación antropológica y etnológica con inserción comunal profunda para preparar el espacio sociocultural y artístico a la formación del grupo teatral, la preparación de sus miembros a partir de un entrenamiento que toma en cuenta su propio *bios* y su capacidad expresiva, la puesta en escena y la elaboración de la dramaturgia y del espectáculo final. El texto de la obra dramática (el "guión escénico") así como el mismo montaje, es ya parte consustancial de la cultura hondureña que, hasta entonces, especialmente la hegemónica/colonial/metropolitana, no re-conocía a la cultura garífuna como constitutiva de su mosaico cultural. El mismo colocó la historia y la cultura del pueblo garífuna en el mapa político/sociocultural centroamericano y de más allá, *del lado lejano*.

3.4. *El caso Riccy Mabel* o *Creo que nadie es capaz de mentir*

La génesis y la producción del espectáculo *El caso Riccy Mabel* o *Creo que nadie es capaz de mentir* (1995), es totalmente diferente de los montajes analizados anteriormente. No se trata ya de una comunidad rural sino de adolescentes de un barrio marginal llamado *El Manchén*, nombre que adoptará el grupo teatral que se crea para dicho montaje a partir de un taller impartido por Murillo Selva a hijas e hijos de miembros del *Sindicato de Trabajadores del Patronato Nacional de la Infancia* (PANI) en Tegucigalpa en 1994.

Rafael Murillo Selva-Rendón, en la Introducción que hizo de la obra y que tituló *Una verdad que daba miedo* (Murillo Selva en Umaña, 2003: 319-321), relata cómo llegó al tema, o cómo el tema le estaba esperando. En una visita al *Comité Hondureño para los derechos humanos en Honduras* (CODEH) se encontró un folleto donde se detallaba el caso de violación y asesinato de una colegiala de 16 años llamada Riccy Mabel. El folleto daba cuenta de los hechos a partir de las resoluciones de jueces y las declaraciones de políticos, militares, diplomáticos, familiares, maestros, etc. Inmediatamente se percató del alto grado dramático que poseía el caso, además del cinismo, la brutalidad y la astucia de los criminales.

Seguidamente le propuso al Presidente del CODEH la realización de una pieza teatral con ese material jurídico tan sensible. El funcionario aceptó encantado. De inmediato Murillo Selva-Rendón se dio a la tarea de buscar un grupo teatral constituido con quien pudiese realizar del montaje. Según su mismo testimonio en la Introducción sostuvo conversaciones con cuatro grupos en Tegucigalpa sin mayores resultados, debido al temor de represalias por parte de los círculos de poder y de los militares (Murillo Selva en Umaña, 2003: 319-324). Finalmente, logró constituir un grupo en San Juancito, antiguo pueblo minero a unos 32 kilómetros de Tegucigalpa. Tras casi cuatro meses de ensayos en el "Teatro *La Cantera*" construido en San Juancito, y luego de un ensayo general ante los familiares de los actores y actrices, aquéllos decidieron negar el permiso para que éstos participaran de un montaje que les podría acarrear consecuencias insospechadas; como bien señala el teatrista, "aquello daba miedo".

El teatrista se desanimó y abandonó el proyecto luego de siete meses de ardua labor no remunerada. En ese período recibió un llamado para impartir clases de artes dramáticas a

hijas e hijos de los miembros del ya mencionado Sindicato del PANI. El grupo que atendió estaba conformado básicamente por adolescentes. De allí surgió la idea del montaje así como la constitución del grupo *El Manchén*, pues la mayoría de los alumnos e integrantes luego del grupo, provenía del barrio popular del mismo nombre de la capital hondureña. Lo escrito y hecho hasta ese momento se desestimó para empezar de nuevo.

El trabajo de montaje y escritura de la obra tomó más de un año. Fue una labor concienzuda tanto en la preparación de actores, como en la elaboración del texto dramático, o "guión escénico", como insiste Murillo Selva-Rendón (tanto que así denominó el texto dramático editado en 1999), a medida que se iba profundizando la puesta en escena. Como ya se anotó, el objetivo de este trabajo era totalmente diferente al de los anteriores. No se trataba de evidenciar un hecho histórico como en *El Bolívar descalzo*, ni hacer emerger una cultura hasta entonces invisibilizada, caso de *Loubavagu*; sino de aspectos crudos y puntuales sobre un hecho real y macabro que tocaba directamente la vida institucional del país. Las improvisaciones escénicas tuvieron como base las informaciones vertidas en los medios de comunicación, las entrevistas personales sostenidas con los familiares de la víctima y las declaraciones de las personas involucradas en el proceso judicial con sus respectivas sentencias. Todo ese material documental se transformó en espectáculo teatral.

Las presentaciones de la obra, que alcanzaron más de doscientas funciones en una veintena de ciudades y poblados del país, sacudieron a la opinión pública, pues aportó datos desde la escena, para desenredar la maraña institucional y comunicativa que, hasta ese momento, confundían y tergiversaban los hechos, y para comprender el intríngulis mediático y judicial que suprimía a los dispositivos del poder y a sus representantes, verdaderos culpables del macabro hecho que encerraba el núcleo del conflicto dramático: la violación

y asesinato de la estudiante normalista Riccy Mabel Martínez Sevilla por parte de un grupo de militares.

Desde lo que podría denominar *teatro documental*, la pieza alcanza niveles de crudeza y denuncia sin abandonar la frescura y el tratamiento objetivo de la temática. La dramaturgia, resultado de la investigación periodística y jurídica, contrastada con testimonios de familiares y personas cercanas de la víctima, y que en mucho debe a la edición cinematográfica, tanto por el uso de imágenes en diapositivas y por la sencilla pero ágil escenografía de la artista también hondureña, Regina Aguilar, así como por la sucesión dinámica de las escenas y los *flashbacks*, es un acabado documento escénico donde la acción dramática se apoya ya no solo en la historia reciente, sino que se traslada, distanciada y lúdicamente, hacia otros ámbitos tales como la crisis de la educación, la cultura cotidiana signada por el machismo, la corrupción política y la degradación social.

El discurso teatral acude al "teatro dentro del teatro" pues el grupo de estudiantes de la Escuela Normal donde estudia la protagonista, compañeros y amigos de ella, son, a la vez, miembros de un grupo de teatro que escenifica escenas de la vida burocrática y de la institucionalidad educativa con sus carencias y trampas pedagógicas. Esos personajes- actores viven y muestran (actúan) el drama del asesinato de su compañera en un desdoblamiento dramatúrgico. Lo que proponía la puesta en escena era devolverle al espectador, en este caso hondureño, a través de los diversos códigos escénicos, un acontecimiento que había conmovido a toda la ciudadanía, pero recontextualizado desde varias aristas socioeconómicas y culturales y tamizado desde la posición de la víctima y de los familiares agraviados.

La acción se comunica vivencialmente, sin caer en el panfleto teatral o en la acusación directa, pero guardando una distancia contenida con rigor estético que, sin embargo, no pierde la emotividad ni la tensión dramática que siempre giran alrededor del tenebroso suceso. En correspondencia con la propuesta épica de Brecht, no importaba tanto reconstruir el hecho cuanto representarlo, de tal modo que pudiese ser visto en todas sus aristas, que comparecieran, sugeridas, muchas causas y consecuencias, que antes de juzgar los hechos fuesen sentidos y clarificados por parte de los espectadores, y mostrados antes que vividos por parte de los actores.

En ese sentido, el espectáculo aporta no solo teatralmente, sino política y socialmente, en tanto señala un caso concreto de la larga e infinita lista de violaciones a los derechos humanos en Honduras y en Centroamérica, para no ir más lejos. De allí su validez no solo en términos de la coyuntura, sino en términos de documento regional que se universaliza al detallar la inconsistencia entre los discursos y las prácticas en los dispositivos del poder de las clases dominantes, en este caso la oligarquía hondureña, así como el contubernio con los medios de comunicación masivos y la precaria institucionalidad del país. Así, el teatro comunitario se convierte en una herramienta poderosa para la defensa de los valores humanos en la inacabable lucha por la dignidad de la persona, especialmente de niños, jóvenes y mujeres, los sectores más vulnerables de la región. Todo ello sin olvidar que "el teatro es antes que nada espectáculo, si la gente no disfruta, de nada sirve que le hablemos de política" (Entrevista de Claude Namer a Rafael Murillo Selva-Rendón en Umaña, 2003: 346).

Con este trabajo Murillo Selva-Rendón encadena su quehacer de reconstitución y visibilización sociocultural de los sectores subalternos y marginales al de la denuncia de la vio-

lación de los derechos humanos, así como su defensa en países donde la democracia es un discurso vacío en tanto no se refrendan en la práctica. De allí su carácter liberador y de *autoconstitución de sujetos* como personas conscientes de su papel ante los dispositivos del poder y de la dominación occidental/colonial. Es decir, como sujetos que portan la herida colonial y la dislocan en la escena para conseguir la "complicidad" de los otros: un público que distanciadamente se percata de los mecanismos de la dominación y de las aberraciones del poder.

3.5. *La danza con las almas*: teatro ceremonial

Cuenta Rafael Murillo Selva-Rendón en la Introducción a *La danza con las almas* (Murillo Selva en Umaña, 2003: 175-179) que un día cualquiera del año 1995 se encontraba descansando en un hotelito del profesor Margarito Colón en la aldea El Triunfo de la Cruz, Tela, Honduras, cuando se acercó hasta él Neta, quien formaba parte de un grupo de mujeres (*Club Sacrificio*) para que les ayudara a "mejorar la calidad de sus actos" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 175). Neta y sus compañeras, unas 40 mujeres garífunas, maduras la mayoría, preparaban cantos y danzas tradicionales para presentarlos en uno de los tantos hoteles de la ciudad de Tela. Luego de unas observaciones a sus coreografías realizadas por Rafael, Neta propuso directamente que realizara con ellas un trabajo escénico.

Subraya el teatrista que siempre ha mantenido una admiración afectiva hacia las mujeres garífunas de Honduras, son ellas quienes, con tenaces esfuerzos, mantienen vivas las tradiciones artísticas de su cultura.

"En todas las comunidades los clubes de mujeres son el alma y nervio de la memoria histórica del cuerpo y el lenguaje. De ellos, por lo general, es de donde han surgido excepcionales cantantes, habilidosos bailarines y tamboristas. Son, además, el centro de las festividades de la comunidad: acompañan los velatorios, defunciones, novenarios, las ceremonias del "Chogü" y el "Dogü" (ver nota 4), cantan en las iglesias y en los cultos, en los bautismos, las bodas, en fin, podría asegurarse que sin su participación las fiestas, núcleo vertebral de esa cultura, no existirían. Además, la mayor parte ejercen como principales responsables económicos de la familia; suelen ser madres solteras cargadas de muchos vástagos y aun con todo saben sacar una descomunal energía para mover los eventos colectivos, algunos de los cuales duran varios días. Son verdaderamente extraordinarias, relajadas y extrovertidamente querendonas, una inmensa fuerza interna, a pesar de la pobreza que agobia, las mantiene erguidas, activas y sonrientes" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 175-176).

Y aunque el teatrista se "había hecho el propósito de no más garífunas en mi actividad escénica" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 175) no pudo resistir la tentación de hacer algo diferente con las rollizas señoras agrupadas en el *Club Sacrificio*. De esa manera, se empezó a gestar el espectáculo *La danza con las almas*, alrededor de la ceremonia de curación denominada "*Dogü*", la cual es dirigida por un *Buyei* (especie de chamán-curandero que consulta con los espíritus para realizar la ceremonia y el cual puede ser, y generalmente lo es, una mujer) y que suele tomar hasta tres días en su celebración. Vista desde afuera, con los toques uniformados del tambor y los suaves y acompasados pasos de la danza que pisan y se arrastran con levedad, ciertamente, es un verdadero *performance* (Murillo Selva en

Umaña, 2003: 176). Así lo comprendió y se lo hizo saber a las mujeres garífunas Murillo Selva-Rendón, quien ya había participado en algunas de estas ceremonias en otras aldeas garífunas y en la aldea de Guadalupe, donde realizara el montaje de *Loubavagu*:

> "Fue en el verano de 1977 cuando se produjo mi primer encuentro con algunas de las formas que le sirven de expresión a la cultura de la etnia garífuna. En esa ocasión, durante la noche y en un lugar remoto, tuve la oportunidad de participar en un velorio celebrado al aire libre. Era ésta, una ceremonia abierta para quien quisiere participar. La comunidad, a través de danzas que evocaban movimientos eróticos establecidos entre las caderas de los danzantes y los toques del tambor, y con cantos colectivos surgidos de voces lejanas y ancestrales, celebraba con gozo, el surgimiento de la vida y el "efímero" tránsito de la muerte" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 422).

La propuesta era muy arriesgada y delicada, puesto que el ritual es lo más orgánico, íntimo y profundo de la religiosidad garífuna. Murillo Selva-Rendón, sin embargo, tenía claridad acerca de que "no hay razón alguna para que se opere una dicotomía entre las manifestaciones espirituales de carácter religioso y la presencia de un cuerpo liberado" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 426). Neta y el grupo de mujeres, probablemente así lo comprendieron y, por tanto, asintieron. Ellas, con otros vecinos de *El Triunfo de la Cruz*, conformaron el grupo teatral "*Lanigüi Mua*" (Corazón de la tierra) sobre el cual recaería la responsabilidad del montaje y su representación por más de diez años. En este montaje, como ya se ha señalado, se incorporó el actor, bailarín, coreógrafo y sociólogo costarricense Alejandro Tossatti Franza, en calidad de asistente de dirección.

Murillo Selva-Rendón resume la intención y el objetivo al plantearse la escenificación de la ceremonia, donde desde el principio tenía claro que la anécdota que hilvana las acciones, aunque para nada intrascendente, no era lo más significativo:

> "En esta ocasión se pretende escenificar una cosmovisión del mundo y de la vida con los lenguajes de la danza, el canto y los tambores principalmente. Siendo así, es el cuerpo, y no las palabras, el medio con el cual se expresan y transmiten los estados del alma y sus diversas emociones. Y es que en efecto, las más significativas tradiciones de la cultura garífuna no se han transmitido ni por textos escritos, ni tampoco por la oralidad, ha sido más bien el cuerpo el depositario, el codificador y el transmisor de las más emblemáticas formas. Podría decirse aún, corriendo el riesgo de decir generalidades, que para esta cultura la historia está en el cuerpo" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 426).

Según Murillo Selva-Rendón, en la "Introducción" ya citada, en esta ocasión, conociendo mejor los rasgos de la cultura garífuna y su entorno socioeconómico, cometió "menos errores". El montaje propiamente tardó siete meses y el trabajo, tanto del director como del grupo, fue casi voluntario. Sin embargo, el Instituto de Turismo de Honduras le asignó a Murillo Selva 30.000 lempiras para la manutención, pues intentaba colaborar con el turismo local a partir de proyectos como el del montaje de la obra, el cual debería atraer público a la aldea cuando se programara su representación, dado que la misma se desarrollaría *in situ*, con la escenografía realista del caserío y el paisaje natural de la costa caribeña. En todo caso, según confiesa el director, para ese momento ya tenía claro que su oficio era el de teatrista y no el de ejecutor de proyectos de "desarrollo": "La dinámica del teatro comunitario, llegué a concluir, es por sí misma una potente y reveladora fuerza capaz de impul-

sar cambios de conducta y conciencia más profundos, quizás, que los que se puedan derivar de los proyectos asistenciales" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 177).

Lo anterior no significa que no surgiesen problemas, al contrario, hubo roces con algunas ONGs constituidas por profesionales garífunas que veían con mucho celo la actividad de Murillo Selva-Rendón. La confrontación se dio con la *Organización Fraternal Negra de Honduras* (OFRANEH) cuya oficina principal está en la ciudad de La Ceiba, logrando que un sector de la población se opusiera al montaje. Emitieron denuncias por la radio y se escribieron libelos por la prensa en los que denunciaban a Murillo Selva-Rendón como "un vulgar mercader de asuntos tan sagrados" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 177). Con mayor experiencia en este tipo de casos y acusaciones, Murillo Selva-Rendón se desplazó hasta La Ceiba donde conversó con los directivos invitándoles a ver su trabajo. Igual hizo con los miembros del Patronato de la comunidad y del otro club de mujeres formado en la aldea. Se les preparó una muestra para tal efecto, pero ninguno de los invitados se hizo presente. Ello sirvió para que Neta y el grupo, conformado por pescadores, obreros, amas de casa y agricultores, comprendiesen que querían destruir su trabajo gratuitamente y decidieron enfrentar el problema en una pugna que a la postre ganaron. El grupo teatral persistió.

El espectáculo final, basado en la ceremonia del *Dogü*, ofrece toda la capacidad expresiva de los cantantes, músicos y bailarines garífunas en un montaje dramático-musical, donde se respetan el mito y la ceremonia tradicional recreándola, pero también introduciendo personajes y acciones contemporáneas. El esquema dramatúrgico de la puesta en escena es el siguiente:

"Primera parte:

Prólogo (cantado y actuado).

1. Johny Arzú vive en New York, tiene bien instalada su casa.

2. Tiene un sueño en el cual se le aparece el espíritu.

3. Johny Arzú se despierta, comenta sus sueños con él mismo: "Seguramente comí demasiado anoche". Se viste, se prepara para ira a su trabajo. Antes de salir ejecuta al compás de la música moderna, algunos pasos de baile; el espíritu entra, baila con él, lo toca y Johny cae al suelo en medio de raras convulsiones.

4. Miembros de su familia llegan apresuradamente, se oye una ambulancia y ruidos de la ciudad, lo llevan donde el médico.

5. El médico lo examina y le receta.

6. Le dan la medicina y sin embargo vuelve a recaer.

7. Regresan donde el médico, este dice que no sabe lo que tiene, que quizá es una descomposición general del organismo y dice que él no tiene curación para este caso.

8. Llaman por teléfono de New York al Triunfo avisando de la enfermedad de Johny, la abuela recomienda traerlo al pueblo y visitar un Buyei. El Buyei dirá lo que hay que hacer.

9. Alguien de la familia opina que eso sale muy costoso, que es mejor llevarlo a otros especialistas en New York y que "cómo se les ocurre que en el pueblo sabrán más que en New York". Algunos miembros de la familia deciden enviar de todas maneras al enfermo al pueblo, éste llega en avión. Las familias que viven en el

pueblo lo llevan al Buyei. El oficiante asegura que el enfermo no se sanará si no se le realiza un Dogü.

II parte.

Preparativos del Dogü. Sus diversas secuencias y su explicación a través del canto.

III parte.

El ritual mismo cantado, bailado, y ocasionalmente explicado en lengua española.

IV parte.

Epílogo: Johny Arzú cambia de nombre, ahora se llamará Larugu. Se realiza una gran fiesta a raíz de su curación. Ya sano regresa a New York. Este regreso está determinado porque en Honduras es imposible que pueda encontrar trabajo" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 199-200).

Siguiendo a Marc Augé (2006) en términos del *dispositivo ritual*, es importante subrayar la materialidad del procedimiento ritual que recurre a objetos (herramientas, alimentos, instrumentos de trabajo, etc.) y sustancias (hierbas, bebidas, etc.), la cual es inseparable de su finalidad. En esa dirección se ponen en comunicación *sistemas simbólicos* en el sentido que le daba Claude Levi Strauss en su *Introducción a la obra de Marcel Mauss* (citado por Augé, 2006) del paso de un lenguaje a otro, o en términos más sociológicos, el paso de un campo a otro. En el caso de la *Danza con las almas*, es el aspecto ritual siempre el mediador entre otros dos elementos: entre la economía y el parentesco, o entre un acontecimiento, la enfermedad en este caso, y el campo en el que debe encontrar su solución (la sanación) ligado al del parentesco o el retorno a la comunidad.

En la puesta en escena estrictamente se da el paso del campo religioso (ritual) al campo artístico (ritual estético = instalación, performance, etc.). En ese traslado se puede hacer el

intento de hablar de una especie de religión-teatro o de teatro-religión (que no teatro religioso o religiosidad teatral) en el sentido que le asigna Sergio Díaz en una nota escrita a propósito del estreno de la obra *El Fantoche Lusitano* de Peter Weiss en París, Francia, en 1977, dirigida también por Murillo Selva-Rendón. Adelantándose en mucho al teatro ceremonial que Murillo Selva-Rendón desplegará años más tarde, Díaz, refiriéndose al trabajo de dirección actoral de la puesta en escena mencionada, apunta:

> "(...) el animismo es el elemento primario y pasivo; en tanto que la magia es el elemento activo de esta extraña "Religión-Teatro" que uno practica. Oficiando como "médium", él lleva a su actores hacia un juego mimético que será la piedra angular de toda su construcción teatral que, dialécticamente convertida en representación, obligará al actor a pasar por la etapa sutil del distanciamiento. A primera vista puede creerse que se trata de un esquema descarnado e intelectual, pero el placer, la frescura que él impulsa en sus actores va a darnos el toque mágico, el aire que faltaba y que provoca la respiración de la obra teatral, que a partir de ese momento toma vida propia, independiente" (Sergio Díaz en Umaña, 2003: 245-246).

Lo anterior puede aplicarse a toda la producción teatral de Murillo Selva-Rendón, especialmente a las cinco puestas en escena que hemos privilegiado en nuestro trabajo. Ese "animismo" y esa "magia", forman parte de una "metodología" indispensable de trabajo, toda vez que, en la mayoría de los casos, como se ha indicado varias veces, el director trabaja con actores no profesionales, es decir, con actores comunitarios, actores campesinos o pescadores, tales son las circunstancias de la *Danza con las almas*.

El dispositivo ritual, que combina frecuentemente varios objetos es, además, un dispositivo espacial a menudo diversificado y sometido a las obligaciones de utilización del orden temporal. El mismo tiene por finalidad permitir, en definitiva, a cada cual "reconocerse". Así, en la transposición al espacio artístico, el dispositivo ritual pasa al orden del cronotopo escénico, permitiendo que los actuantes también se reconozcan en el ritual de la *aesthesis* frente a los espectadores. Lo mismo sucede con el tiempo ritual, el cual, según Mircea Eliade, "por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos" (Eliade, 1995: 40). De tal manera que

> "la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen, naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es verdaderamente él mismo en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, generación, ceremonias, caza, pesca, guerra, trabajo, etc." (Eliade, 1995: 41).

Se podría, extrapolando un poco, complementar lo anterior con una observación que efectúa Néstor García Canclini sobre las fiestas populares. En la cita siguiente, si se intercambia la palabra "fiesta" por ritual, o ceremonia, se podría comprender de mejor manera el concepto y la translación de la cual se está hablando:

> "(...) la fiesta sintetiza la vida entera de cada comunidad, su organización económica y sus estructuras culturales, sus relaciones políticas y los proyectos de cambiarlas. En un sentido fenoménico es verdad que la fiesta presenta cierta discontinuidad y excepcionalidad (...) son movimientos de unificación comunitaria para celebrar acontecimientos o creencias surgidos de su experiencia cotidiana con la

naturaleza y con otros hombres (cuando nacen de la iniciativa popular) o impuestos (por la iglesia o el poder cultural) para dirigir la representación de sus condiciones de vida" (García Canclini, 1982: 60-61).

Murillo Selva-Rendón, con respecto a la ceremonia del *Dogü*, señala que, a nivel académico, fue "el eminente investigador brasileño, Ruy de Andrade Coelho, quien vivió en el Caribe hondureño entre los años 1947 y 1948" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 426), el primero en dar informe acerca de la misma, así como de la cultura garífuna en general. Dicho autor escribió un texto, que en principio fue tesis doctoral, el cual se denomina *Los negros caribes en Honduras*, y fue publicado por la editorial Guaymuras, en Tegucigalpa, en 1995.

Es posible afirmar, en este caso, desde la perspectiva bajo la cual se trabaja el presente proyecto y la del director Rafael Murillo Selva-Rendón, que el teatro es un dispositivo ritual cuyo objetivo final es que, tanto actores como espectadores, se "reconozcan" en un mundo plural, intercultural, atravesado por las circunstancias históricas y los dispositivos del poder. En todo caso, en el ritual o en la ceremonia, el actuante (chamán u oficiante) y los participantes también se transforman en otros seres que generalmente proceden del mundo inanimado o espiritual.

"Esta tendencia puede parecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro. En otros términos, no se reconoce como real, es decir, como verdaderamente él mismo sino en la medida en que deja precisamente de serlo" (Eliade, 1995: 40).

Por esa razón, el espacio y el tiempo rituales, o ceremoniales, llevan implícitamente cierta particularidad teatral revestida de un significado mágico-religioso donde los actuantes se reconocen con el *otro*. De la misma manera, el reconocimiento de su propia condición como etnia, grupo social, de género, o de edad, en una sociedad asimétrica, atomizada y globalizada, a través de y en el cronotopo escénico, es una finalidad que desborda los límites tradicionales de lo que se comprende como actividad teatral. En el caso específico de la puesta en escena, "en la ceremonia puede apreciarse (…) una religiosidad en la cual lo material y lo espiritual, lo festivo y lo solemne, el aquí y el allá, se manifiestan de una manera indisolublemente orgánica" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 426).

La Danza con las almas se estrenó en las playas de El Triunfo de la Cruz el 22 de junio de 1996. Desde entonces, el grupo *Lanigüi Mua* ha manejado y administrado el espectáculo de forma autogestionaria e independiente, de modo que no se ha necesitado más la presencia del director, salvo en algunas giras internacionales. Han sido invitados a festivales en varios países de América y los han contratado inclusive para ofrecer y recibir talleres en Costa Rica, Panamá, Guatemala, Brasil y Cuba. Por lo demás, la comunidad se ha visto favorecida pues a partir de entonces se han allegado más fondos con afluencia de un turismo diferente, en una realidad deprimida por la ausencia de fuentes de trabajo y por pandemias rigurosas como la del SIDA, flagelo que se ha avivado gravemente en los habitantes garífunas. Igualmente, el proceso de la puesta en escena y el fortalecimiento del grupo en las representaciones han aumentado su autoestima y la de la comunidad, toda vez que ha visto con sus propios ojos cómo se respeta y se valoriza su cultura, así como la importancia de recuperar y conservar su lengua y sus tradiciones.

La experiencia del teatro ritual, como se ha señalado, está presente en casi todos los montajes del director hondureño en estudio. El carácter festivo, orgánico, respetuoso de las formas y contenidos populares, le otorgan a su obra cierta "magia" y una frescura que se respira en la escena y más allá de ésta. Esa magia y esa frescura resultan, también, del hecho de que los actuantes sean miembros de una comunidad, los cuales se reconocen a sí mismos en la colectividad del trabajo teatral porque comparten la misma historia, la misma cosmovisión y los mismos intereses éticos y políticos, al menos en términos de su etnia y de su procedencia social. De tal manera que la actuación se percibe fresca y natural y, por tanto, más cercana a un público popular que se identifica con la gestualidad, el *bios* y la textura dramático/escénica, porque también se reconoce en la fábula y en el cronotopo teatral.

3.6. *La historia de una ceiba* o *Antes del huracán*: memoria y ecología teatral

El treinta de octubre de 1998 el huracán Mitch destruyó la mayor parte del territorio hondureño. Según el propio Rafael Murillo Selva-Rendón, "una de las comunidades que más sufrió el impacto fue el pequeño poblado de San Juancito asentado en las faldas de una nutrida y vasta montaña llamada La Tigra, a 32 kilómetros de Tegucigalpa" (Murillo Selva en Umaña, 2003: 163). Dicho poblado fue el más importante enclave minero de Centroamérica durante casi una centuria (1880-1960), el cual, al retirarse de suelo hondureño la compañía extranjera que explotaba el mineral, *The Rosario Mining Company*, pasó a ser uno de los más abandonados del área. Es claro, según diversos historiadores, que el es-

plendor del enclave minero se dio gracias a las descaradas concesiones que otorgaba el estado hondureño (Oyuela, 2003: 167-172).

En ese pueblo, en 1986, Murillo Selva-Rendón comenzó a construir una casa e incrustado en ella un anfiteatro con capacidad para 200 personas. En 1989 la vivienda fue inaugurada con la presentación de dos obras cortas actuadas por un grupo teatral surgido en la misma comunidad: el teatro infantil *La Cantera*, nombre con que se bautizó al mismo anfiteatro. En el centro del poblado se levantaba un árbol, el cual, debido a su inmenso ramaje, daba la impresión de un tótem protector. Era una ceiba que desde tiempos centenarios mantuvo una relación con los pobladores ligada a su historia minera, de la cual el árbol había pasado a ser una especie de memoria viviente. Durante los 200 años que, según los pobladores, la ceiba tenía, ni las arremetidas de la naturaleza ni de los depredadores habían podido derribarla.

Cuando el huracán Mitch penetró a San Juancito arrasando con casas, cables y postes eléctricos, negocios, escuelas, etc., según descripción del mismo Murillo Selva-Rendón, se encontró con su tenaz resistencia, pero, agredida en sus raíces por las aguas desbordadas y en el tronco y follaje por los vientos huracanados, lentamente fue cayendo hasta su colapso definitivo. Para los pobladores la destrucción de ese símbolo centenario fue muy fuertemente sentida, tal vez más que la pérdida de sus propios bienes materiales.

Por esas razones, luego de observar la destrucción del huracán, el director teatral decidió revivir al grupo infantil *La Cantera* y teatralizar no solamente lo sucedido, sino la historia del pueblo alrededor de la monumental ceiba. Así fue como, a través de la narración dramática, cuyo personaje y narrador principal es el espíritu y el cuerpo del árbol, la histo-

ria de la comunidad, igual que la de su mismo centenario significado, revivieron en la evocación de la escena.

Esta es una experiencia diferente en el amplio espectro del trabajo de Murillo Selva-Rendón. Es una puesta más delicada con actores infantiles, pero no por ello deja de lado sus preocupaciones antropológicas y sociales, y especialmente el intento de armar un fresco de la historia de una comunidad con sus discontinuidades y sus necesarios distanciamientos. La puesta en escena goza de esa naturalidad propia de los trabajos de Murillo Selva-Rendón, a partir de un lenguaje fresco y fantástico que combina el humor, el sarcasmo y la esperanza, lo que nos conecta inmediatamente con el contenido de la fábula.

Fue un trabajo de siete meses para que un grupo de niños y niñas entre 9 y 12 años estuviesen a punto para su debut escénico. El entrenamiento fue arduo, así como las improvisaciones para ir reformulando, en el proceso, el texto dramático. La dramaturgia desarrolla dos temas principales paralelamente: el histórico y el ecológico. En el primero se acentúa la explotación minera y los negociados y transacciones entre la clase dominante hondureña representada por el Presidente de entonces Marco Aurelio Soto (1876-1883), y las empresas mineras norteamericanas donde los contratos se hacían de acuerdo con las leyes de New York y no con las de Honduras porque, como afirma en el mismo texto el empresario estadounidense, "total los dólares tienen sus propias leyes, su propia soberanía" (Mejía en Umaña, 2003: 166). En el segundo tema se representa la devastación ecológica y el impacto de la minería y los químicos que se utilizan sobre suelos, aguas, animales y personas. Aparecen las enfermedades y la muerte se hace presente en peces y otras especies. El pueblo queda desolado luego de un período de falso progreso con el cierre de las minas. Y por

último el huracán que, no solamente arrasa con casas y propiedades, sino que se lleva el mayor símbolo de vida: la ceiba centenaria.

Se está entonces frente a una pieza y un montaje teatral infantil, interpretado por niños y niñas, pero con la seriedad que respiran el tema y la fábula dejando una impronta escénica de trabajo maduro tanto en términos actorales como, en general, de puesta en escena. En otras palabras, es teatro infantil pero no solamente destinado para niños, casi podría decirse que es teatro hecho por niños para adultos y, por supuesto, también para niños. Es teatro infantil pero comprometido con la historia y la memoria de la comunidad en una dramaturgia que nace de sus propias entrañas, de sus propios conflictos, de sus grandes dificultades. De esa colisión entre frescura infantil y seriedad temática donde se abordan cuestiones políticas, económicas, sociales, ecológicas e históricas, anudadas coherentemente en un conflicto histórico y en una trama vivaz y entretenida, por tanto cómica y triste, como la vida misma, se deriva un montaje pleno con un lenguaje poético y jovial.

Con este trabajo teatral Murillo Selva-Rendón hace un aporte importante en el terreno de la memoria, iniciado en Centroamérica en los años 80 por la historiografía, la literatura y la antropología. Tal vez sin proponérselo, pero dentro de la línea inaugurada y propuesta por el teórico francés Maurice Halbwachs (Menjívar Ochoa, 2008: 7-11), la obra teatral parte de que la memoria es un producto colectivo más que individual, pero fundamentalmente, es un hecho político, pues la restauración y puesta en escena de la memoria se ve atravesada, ineludiblemente, por la política, por la ideología. De esa manera, la obra desactiva el discurso oficial que favorece un olvido institucionalizado, oponiéndole una memoria contestataria que reivindica el trauma y el dolor para comprender el presente. El aporte ecológico de la pieza también es significativo: se subraya que el desastre natural no es causado

específicamente por el huracán, sino también por la devastación ecológica causada por el hombre, concretamente por el capitalismo salvaje identificado con la minería de socavón y toda la parafernalia industrial y comercial que vehiculiza a su alrededor.

La obra tuvo una temporada en el Teatro *La Cantera* de San Juancito y en el Teatro Nacional de Tegucigalpa, y se presentó en varias ciudades hondureñas. La misma pudo ser apreciada por jóvenes estudiantes costarricenses y público en general, gracias a la invitación que le hiciera al grupo el *Área de Cultura* de la *Sede Regional San Carlos del Instituto Tecnológico de Costa Rica* en el año 2001. Se mostró, con gran afluencia de público, en la Sede Regional del TEC en Santa Clara de San Carlos, en Ciudad Quesada, Heredia, San José y Cartago.

El recuento y análisis de las cinco puestas en escena seleccionadas para la investigación, dan cuenta de una labor intensa y eslabonada en cuanto a la investigación antropológica y etnológica, la memoria histórica, las formas populares, las metodologías en torno a la inserción comunal, la preparación de actores, la conformación de colectivos teatrales, la dirección escénica, la escritura y edición de los "guiones dramáticos", y de las mismas puestas en escena. Su sostenibilidad e importancia se debe a la presencia de los sectores populares en la escena (colombiana, guatemalteca, pero fundamentalmente hondureña), los cuales van generando una apreciable experiencia, no solamente en términos de la producción teatral, sino en cuanto a la toma de conciencia de su condición subalterna y colonial en países asimétricos y cooptados por la globalización neoliberal. Ese sería el rasgo fundamental de un *Teatro Comunal Identificador* que se convierte, lentamente, en un *Teatro Popular Liberador* debido a sus formas y contenidos, de clave polifónica y multiacentuada en términos populares e interculturales, con una propuesta ética y política propia.

NOTAS

(1). En 1959 el teatrista polaco Jerzy Grotowsky (1933-1999) creó el *Laboratorio Teatral*, más tarde *Instituto de investigación del actor*. A través de años de investigación, que partieron de su conocimiento directo del método Stasnislavsky (Konstantín Stasnislavsky, 1863-1938), especialmente del apartado sobre "acciones físicas", y de la búsqueda en otros "métodos" de preparación de actores como el "entrenamiento biomecánico" de Meyerhold (Vsevelod Emilievich Meyerhold, 1874-1942) y la síntesis de Vagtangov (Eugenie Vagtangov, 1883-1922), combinados con técnicas de entrenamiento actoral oriental como la ópera de Pekín, el Kathakali hindú y el Teatro No de Japón, entre otros, Grotowsky propuso su propio método de entrenamiento del actor. La llamada "biomecánica" de Meyerhold (1988), considerada como la alta técnica del circo donde el comediante es un acróbata, un trapecista y un clown, además de "actor psicológico", constituyó una reacción contra el "teatro de la inmovilidad" del siglo XIX e inicios del XX, en el que los parlamentos eran lo fundamental. Fue un impulso irresistible para hacer saltar la "caja escénica" cuyas reducidas proporciones habían llegado a hacerse asfixiantes. Tampoco escaparon a la revisión de Meyerhold, Vajtangov y la vanguardia escénica rusa, las prerrogativas de los autores, la intangibilidad de sus textos y la importancia de la palabra en el teatro, valientemente sometidas a discusión.

> "Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa (...) La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos" (Grotowsky, 1978: 10-11).

(2). La danza ritual de *San Pascual bailón* se ejecutaba en los poblados campesinos de la región boyacense cada vez que moría un niño para que el canto bendijera su alma. También se realizaba en vísperas de la cosecha para que ésta fuese generosa (Mejía Duque, 1987: 71).

(3). La mayoría de investigadores, estudiosos y teóricos no terminan de ponerse de acuerdo acerca de la génesis, historia y cultura de los Garífunas. Hay datos y fechas que seriamente se contraponen. Los orígenes exactos de la formación del pueblo Garífuna, tal como se conoce en nuestros días, es aún tema de debate histórico y se pierden, o se enriquecen, a veces, en el mito, la leyenda o la tradición oral. Por esa razón, se ha realizado un resumen de diversas fuentes bibliográficas de tal manera que sea posible tener un estado de la cuestión más o menos coherente y compartido. Se sigue básicamente el hilo conductor de Francesca Gargallo (2002), del autor hondureño Santos Centeno García (1997) y de Gloria Monasterios (2000), pero lo a su vez, han sido cotejados con otros textos y datos bibliográficos.

Los Garífunas son una etnia híbrida que procede de la unión entre indígenas Caribe-Arahuacos y esclavos africanos. Los Caribes eran hombres robustos, de baja estatura y de rasgos físicos mongoloides. Tenían pelo negro, largo y grueso cortado perfectamente hasta el área donde termina la frente y se vestían con un faldellín de colores llamativos y varia-

dos. Su nombre original fue *Callinagu* y su lugar de origen fue el Delta de Orinoco, lugar que luego abandonaron para conquistar las Antillas Menores. Una vez allí eliminaron a todo el sexo masculino de la comunidad Arahuaca, pero conservaron al sexo femenino para poder utilizar las mujeres a su conveniencia y según se presentasen sus necesidades. Muy pronto comenzó la mezcla de ambas partes y la unión de estas dos razas indias dio origen a una sociedad totalmente nueva llamada *Caliponan*. (Tal vez de allí derivó el nombre de uno de los personajes más reconocidos de la dramaturgia de William Shakespeare [1564-1616] *Calibán*, en *La Tempestad*).

El inicio de la conformación Garífuna (*Garinagu* o *Karaphuna*) fue alrededor de 1635 y se cree que fue causada por dos barcos españoles cargados con fuertes cantidades de esclavos negros que naufragaron, sin tener opción a llegar a su destino para lograr la entrega de los esclavos a sus nuevos propietarios. Dichos esclavos procedían del África Occidental (Nigeria, Costa de Oro, Dahomey, Congo) y pertenecían a las etnias *Yoruba*, *Ibo*, *Ashanti* y *Congo*, básicamente. Era muy común que los Caliponan dieran direcciones falsas a los barcos que, de esa forma, eran guiados hacia los asientos de los ríos en donde eran despojados de todas sus pertenencias, de los cargamentos (oro, vino, y esclavos), y luego la tripulación era asesinada a cuchillo.

Los nuevos habitantes africanos estaban ansiosos por establecer lazos amistosos para evitar ser entregados a sus compradores. Pronto, adoptaron las costumbres y lenguaje nativo y contrajeron "matrimonio" con las mujeres Caliponan facilitando, de esta forma, el nacimiento de una raza nueva. Sus descendientes preservaban la estatura y el color de piel de sus padres, que a diferencia de los Caliponan eran altos y corpulentos. Esta nueva sociedad comenzó a centrar su familia en la división sexual del trabajo como la base principal de sus actividades económicas.

Poco tiempo después llega la conquista de Barbados y Santa Lucia; los hombres, que no podían aceptar las estrictas regulaciones emitidas por sus nuevos gobernantes, acumularon víveres y decidieron emigrar hacia San Vicente (tan solo a 28 millas de Barbados). Estos hombres junto con los Caliponan se convirtieron en tan poderosas fuerzas aliadas contra los conquistadores que llegaron a ser considerados un grupo totalmente independiente.

Durante el siglo XVII un cambio drástico ocurrió en la sociedad Vicentina: la sociedad negra había devenido en un grupo grande y fuerte debido a la constante entrada de emigrantes de Barbados, convirtiéndose en la parte dominante de la isla. Las peleas constantes para obtener poder sobre el territorio entre ambas razas condujeron a que ambos grupos se dividieran. Los Garífunas obligaron a los Caliponan a moverse hacia la parte oeste de la isla y ellos tomaron posesión de la parte noroeste de la misma. Ambos grupos trataron de resolver sus diferencias de la forma más pacifica posible, porque era de su conocimiento que la división interna podría llamar la atención de los colonizadores europeos hacia la isla de San Vicente.

Cuando las noticias acerca de las disputas entre ambas partes arribaron a Francia, los franceses tomaron cartas en el asunto apoyando a los Caliponan. Los franceses habitaron las tierras Caliponan, mientras que los Garífunas defendían sus tierras de cualquier tipo de colonización europea. Los franceses hicieron muchos intentos, pero se convencieron que deberían olvidarse de la posibilidad de interferir o de ganarle la batalla a los Garífunas, entonces trataron de establecer lazos amistosos con ellos.

La comunidad Garífuna adquirió de los franceses el gusto por el vino, adoptaron la moneda francesa como medio de intercambio para el comercio, obtuvieron nombres franceses y

eventualmente se convirtieron en aliados de los franceses en contra de la colonización inglesa. Las siguientes tres décadas 1730-1762 se caracterizaron por las constantes disputas entre Francia y Gran Bretaña debido a su ambición por obtener poder sobre San Vicente, Dominica, y Santa Lucia. La relación de estos episodios se detalla a continuación:

1730: San Vicente, Dominica y Santa Lucia son declaradas libres.
1742: Una colonia británica se establece en Roatán, Islas de la Bahía, frente a Honduras.
1748: Se firma el Tratado de Aix- La Chapelle, en el mismo se establece que San Vicente, Dominica y Santa Lucia son de exclusiva posesión de los Caliponan.
1750: Tratado de paz firmado entre España y Gran Bretaña.
1756: Se inicia la guerra entre Francia e Inglaterra.
1759: Los ingleses atacan Martinica y toman posesión de la isla de Guadalupe.
1761: Los ingleses toman posesión sobre Dominica.
1762: Martinica es tomada por los ingleses (Febrero 4). En esta misma fecha Granada, Tobago, San Vicente y Santa Lucia son cedidos a Gran Bretaña.
1763: Se firma el Tratado de paz en Paris. San Vicente, Granada y Dominica son cedidas a Gran Bretaña; Cuba es cedida a España; Guadalupe, Martinica y Santa Lucia fueron cedidas a Francia.

Inglaterra poco tiempo después le declara la guerra a Francia por la disputa de Martinica y Santa Lucia. Esto enfureció a los franceses quienes en represalia respondieron a través de la expansión de sus ideales revolucionarios hacia las islas caribeñas en posesión de los ingleses. Sin embargo, los Garífunas entendían que no debían tomar las manifestaciones filantrópicas muy en serio porque muchos de los franceses lo único que deseaban era que ambas partes (Garífunas e Ingleses) se enemistaran y consecuentemente se viesen obligados a abandonar la isla. Por tanto, los Garífuna demandaron de los franceses que se les proporcionara suficiente material de guerra como garantía de sus "nobles" intenciones.

A partir de ese momento se inicia lo que se conoce como *La Guerra del Exilio*, la cual se desarrolla durante dos amplios períodos: Primera Fase: Los Garífunas guiados por Du Valleé eran tan poderosos que constantemente derrotaban a los ingleses. Este grupo obtuvo poder sobre Kingston y Dorsetshire Hill; y otro grupo guiado por Chatolier, o Satuyé (Joseph Chattouilleux) obtuvo poder sobre Chateaubelair. Ambos grupos unieron sus fuerzas y junto a los hombres que habían acopiado en el camino se convirtieron en un grupo poderoso y temido.

Segunda Fase: en esta etapa, la hostilidad duró poco más de un año y se caracterizó por ser una guerra exhaustiva. Al enfrentarse los ingleses con numerosas pérdidas durante sietes meses de guerra, y al no encontrar ninguna solución para resolver sus diferencias, el Gobernador inglés, acompañado por una armada de más de 4,000 soldados, decide atacar la alianza Francesa-Garífuna. Puestos ante una fuerza militar tan grande, los Garífunas determinaron que era inconveniente seguir con la guerra y que debían rendirse. De este modo se inicia la expatriación garífuna.

Los ingleses comenzaron a preocuparse cuando se comparaban con el inesperado número de Garífunas que vivían en su nuevo territorio. Por esta razón, comenzó la búsqueda de nuevas tierras en donde la ubicación de los Garífuna fuese posible. Finalmente, el 20 Febrero de 1797 un total de 2,248 Garífunas con una buena cantidad de víveres almacenados, suficientes para una estadía de 12 meses, son enviados por medio de un barco hacia la Las Islas de la Bahía y la costa Hondureña. El 12 de Abril de 1797 los Garífunas por primera

vez ponen pie en territorio hondureño. A pesar de que los ingleses los dejan con suficientes alimentos, utensilios, material para pesca y semillas para la siembra, se hizo difícil que se adaptaran al terreno antes que la época de lluvia llegase.

Los Garífunas entonces solicitaron a los españoles que los trasladasen a la costa hondureña. Estos aceptan al instante porque sabían que podían convertirse en los propietarios de las Islas de la Bahía y podrían obtener de ellos una fuerza mayor para el trabajo. Los Garífunas arriban a Trujillo, Colón, el 17 de Mayo de 1797.

En 1900 más de 100 empresas bananeras se establecieron en la costa caribeña centroamericana y los Garífunas pronto se involucraron en el intercambio comercial proporcionando fuerza laboral en el área de siembra y carga de banano. Estas compañías se expandieron a lo largo de Puerto Castilla (Trujillo), La Ceiba, Tela, y Cortés en Honduras; Kingston y Puerto Barrios en Guatemala; y finalmente en la ciudad capital de Belice. Los Garífunas se concentraron, en su mayoría, en los lugares aledaños a estas ciudades debido a que estas compañías se habían convertido en grandes proveedores de empleos y en una buena entrada de dinero. Sin embargo, en 1940 las compañías vieron afectadas sus plantaciones por plagas devastadoras y cerraron sus operaciones; muchos Garífunas quedaron desempleados y decidieron embarcarse, involucrándose de esta forma, en el área marítima y emigrando a otras partes de Centro y Norte América.

En la actualidad, la comunidad Garífuna presenta las siguientes características:

Cultura: La etnia Garífuna posee un carácter comunal y solidario muy arraigado. Sus características sociales y culturales se manifiestan en una estructura familiar y social peculiar y arcaica, donde la mujer ocupa un sitio preponderante; con la llegada de la modernidad a las aldeas del Caribe, sobre todo en los últimos 50 años, ha sufrido serias transformaciones. Todavía comparten su lengua (la mayoría maneja el idioma Español casi a la perfección, pero también utilizan el lenguaje *Igñeri* el cual es una combinación de Arahuaco, Francés, Suajili, y Bantú). Sus danzas son circulares, pero han devenido en el baile llamado *Punta*, género musical festivo y ritual que se baila al ritmo de tambores, y la *Parrandera* que es similar a la rumba y al guaguancó, pero con características muy propias. El conjunto musical está compuesto por tres tambores y se denomina *Garavón*: El tambor Primero ("tambor del corazón") está reservado para la improvisación, el Segundo o "sombra" para el contrapunto rítmico, y el Tercero que es el bajo ostinato rítmico. Los cables o cuerdas en los tambores denotan una influencia del África Occidental. Igualmente poseen una rica tradición oral de cuentos y leyendas denominados *Uragas*.

En cuanto a la religión y su cosmovisión poseen un rico enlace con sus ancestros a través de los espíritus de los mismos, los cuales pueden ser convocados a partir, básicamente de tres ritos: *Amuyadahani* (baño del espíritu del muerto); *Chugú* (alimentación del muerto) y *Dogú* (festejo para el muerto que dura tres días). Los Garífunas creen en la presencia de tres almas o entidades individuales: *Anigi* (fuerza vital del corazón con fluidez), *Iwani* (alma propiamente dicha) y *Áfurrugu* ("el otro del par" o "la cosa misma", que procede de la religión Bantú, lo que le confiere un doble espiritual al alma).

El héroe cívico y espiritual del pueblo garífuna es *Satuyé* (Joseph Chattouilleux, 1760-1795) quien en lucha contra los ingleses fundara la *República Caribe* en *Yurumey* (San Vicente). Aún se le recuerda como un luchador utópico constructor de una especie de arcadia perdida.

Sus formas de producción se basan aún en el cultivo de subsistencia (banano, yuca, pesca y la cría y sacrificio de gallos y cerdos). A lo largo de la población existe un gran potencial

de producción y, en la mayoría de los casos, la tierra es bastante fértil para la siembra, sin embargo, los únicos que se involucran en esto son las personas de edad porque los jóvenes opinan que la siembra no es una buena fuente de ingresos y se dedican especialmente a la pesca ya que es una fuente casi inmediata de dinero; por ello muestran ningún o muy poco interés por participar en las reuniones sociales con el resto de la comunidad; los ancianos, o gentes de mayor edad, son los que más asisten a dichas reuniones. En los últimos años se ha desarrollado incipientemente el turismo en algunas aldeas garífunas. En conclusión, es muy común que los Garífunas estén más interesados en emigrar hacia Norte América para reunirse con sus familiares, que en seguir su vida en territorio centroamericano.
Localización: La comunidad *Garífuna* o *Garinagu*, vive entre Belice y Nicaragua: tres poblados en Nicaragua, cuarenta y siete pueblos y dos ciudades (en barrios propios) en Honduras, tres pueblos en Guatemala, seis pueblos y una ciudad en Belice, así como en ranchos aislados en la costa de Luisiana y entre los migrantes centroamericanos y de las Granadinas de Nueva York, Chicago y Los Ángeles. La mayor concentración de la población Garífuna se encuentra en Honduras (aproximadamente 98,000, aunque algunos datos provenientes de la Secretaría de Planificación, Coordinación y presupuesto hablan de 300.000) y están concentrados en su mayoría a lo largo de la Costa Norte desde Masca, Cortés, hasta Plapaya, Gracias a Dios. Entre otros pueblos y aldeas están: Santa Rosa de Aguan, Tornabé, Nueva Armenia, Guadalupe, Santa Fe, San Juan, Cosuna, El Triunfo de la Cruz y Bajamar, además de ciudades como Tela, La Ceiba y Trujillo.

(4). Este dato no coincide con el proporcionado por Rafael Murillo Selva-Rendón y con el corroborado en una visita a la aldea de Guadalupe y la ciudad de Trujillo que realizara el autor del presente trabajo en compañía del maestro Murillo Selva-Rendón en el año 2002.

(5). La *Fundación Interamericana* (IAF) es una entidad independiente del gobierno de los Estados Unidos, que otorga donaciones para programas de autoayuda innovadores, participativos y sostenibles, en América Latina y el Caribe. La IAF financia principalmente alianzas entre organizaciones de base y sin fines de lucro, empresas y gobiernos locales, dirigidas a mejorar la calidad de vida de la población pobre y a fortalecer la participación, la responsabilidad y las prácticas democráticas. Para contribuir a una mejor comprensión del proceso de desarrollo, la IAF también comparte sus experiencias y los conocimientos de ellas derivados. Fue desactivada durante la administración Reagan (1981-1989).

Capítulo IV. HACIA UNA DRAMATURGIA INTERCULTURAL DEL ESPECTÁCULO

4.1. Dramaturgia versus dirección escénica

Al principio de este informe de investigación y en su marco teórico, se ha insistido en dos elementos:

1. que Rafael Murillo Selva-Rendón no es un dramaturgo en el sentido tradicional del término y 2. que la historia y la historiografía del teatro occidental, por tanto del latinoamericano y centroamericano, se ha realizado pensando solamente en la dramaturgia entendida de forma tradicional, es decir, que la fortaleza de dichas búsquedas se ha centrado en el texto dramático y no en la puesta en escena. Se define al teatro, desde el texto, como literatura, y no desde la escena, como representación y/o espectáculo.

La tiranía del texto, o de la "ciudad letrada" (Rama, 1984), ha impuesto una forma de hacer y entender el teatro, en la cual, el director es un mero intérprete del escritor quien precisa de ser representado por otros. Lo peor, asume la escritura como el único hecho creativo, todos los demás participantes en el proceso teatral son "intérpretes". Así, la puesta y el diseño de escena con todos sus componentes como la coreografía, la música, el vestuario, la luminotecnia, el maquillaje, la tramoya y la utilería, entre otros, además, obviamente, de la actuación, son sucedáneos de la escritura dramática. El director de escena tradicional debía poner el texto en escena y los actores, obedientemente, ejecutarlo. El texto era la verdad, todo estaba en el texto.

Contemporáneamente se ha realizado un esfuerzo por parte de estudiosos, teóricos y teatristas para comprender y encarar de mejor manera la dramaturgia en tanto puesta en esce-

na (Pavis: 1998: 149-153). En otras palabras, se ha comprendido muy bien que la dirección teatral, de alguna manera, es también una actividad dramatúrgica en tanto el director realiza una adaptación del texto dramático cuando lo lleva a la escena. Esto para no hablar de las nuevas formas teatrales que privilegian la puesta en escena antes que el texto, como la danza-teatro, la creación colectiva o la adaptación de un texto histórico, o narrativo, a la escena, por ejemplo.

En la danza y el ballet este problema se ha resuelto de una manera más libre. El coreógrafo elabora una "partitura" del movimiento y desplazamiento de los danzantes, que se enlaza, generalmente, con la música y que sirve como guión escénico a la hora del entrenamiento, de los ensayos y de la puesta en escena de la coreografía. Lo mismo sucede en el cine: el guión literario es una base sobre la cual actúa el director o realizador, y sobre la cual elabora un guión técnico y una adaptación cinematográfica muy personal del mismo, la cual aún puede variar sustancialmente luego de la filmación en el proceso de edición y montaje. Pero en el teatro, en algunos espacios, esto continúa siendo un dilema, muchas veces hasta un tabú.

Con la propuesta de Rafael Murillo Selva-Rendón que se ha venido analizando, y con el advenimiento de otras formas teatrales, no cabe duda que se debe redefinir el concepto de dramaturgia que hasta ahora se ha manejado. O, al menos, ampliarlo en su cabal comprensión dentro de la escena contemporánea. Se podría iniciar señalando que el director contemporáneo ha dejado de ser un intérprete del texto para convertirse en un *autor escénico*. Dicho de otra manera, en un nuevo dramaturgo. Por esa razón, es hora ya de confrontar el texto escrito con el texto escénico, ello con el propósito de reconocer la performatividad y

la estructura dramática en la puesta en escena, independientemente, muchas veces, del texto escrito.

Según Patrice Pavis

> "A partir de Brecht y de su teorización sobre el texto dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia convirtiéndola en:
>
> - La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.
>
> - El vínculo específico entre una forma y un contenido en el sentido en que ROUSSET define el arte como "solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma".
>
> - La práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador. Así "dramaturgia épica" designa para Brecht una forma teatral que utiliza procedimientos de comentario y de distanciación épica para describir mejor la realidad social contemplada y contribuir a su transformación" (Pavis, 1998: 148).

Dicho de otra manera, Bertolt Brecht plantea que la dramaturgia concierne tanto al texto de origen como a los medios escénicos de la puesta en escena. "Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, describir su fábula `en relieve´, es decir, en su representación concreta, especificar la manera teatral de mostrar y narrar un acontecimiento" (Pavis, 1998: 148). Así la dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende a desbordar el marco tradicional de un estudio del texto dramático específico, para abarcar texto y realización escénica en un mismo concepto.

En la actualidad, ante un mundo fragmentado y definido por las tecnologías livianas de punta, por los monitores y el universo del ciberespacio, las dramaturgias ya no se fundamentan solamente en la identificación o el distanciamiento brechtianos, sino que rompen jerarquías y géneros, reorganizando el discurso desde diferentes perspectivas: se abren a una serie de opciones donde cada personaje puede organizar su relato y acción de acuerdo con su propia visión de la realidad. De ahí que el lenguaje escénico se torna cada vez más complejo, dúctil y variable. La movilidad en la escena es diferente, por tanto su dramaturgia y su estructura dramática.

4.2. La estructura dramática en el texto y en la puesta en escena

El concepto *estructura dramática* se concibe contemporáneamente como un término móvil en cuanto a los objetos y formas dramáticas a los cuales es aplicado. Claro que pueden determinarse tipologías de estructuras y establecerse algunos de sus rasgos, pero también pueden encontrarse obras teatrales de muy difícil clasificación en las estructuras típicas, consideradas tradicionales o genéricas. Son las llamadas *estructuras anómalas* que guardan relación con una estructura determinada, pero de alguna manera "incorrecta", es decir, con un grado de dificultad de comprensión lógica para ser consideradas como de tal o cual estructura; poseen una relación de movilidad y de anormalidad; son estructuras extrañas, rarezas dramáticas.

Lo que se conoce como la *estructura dramática* es tanto un problema básico de análisis e interpretación del texto, como un ejercicio de imaginación y de materialización de las posibilidades de realización escénica, ofreciendo como resultado un *texto de la puesta en*

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL · HEREDIA · COSTA RICA · MCMLXXIII ·
BIBLIOTECA

escena en tanto lugar privilegiado de la concretización del texto escrito que se convierte en texto espectacular. En ese sentido lo que queda claro es que el texto y su estructura pueden ser percibidos de manera *performativa*, es decir, como un texto o discurso integral (espectacular o destinado al espectáculo) que presupone una concepción de las condiciones de enunciación, de la situación dramática y del trabajo de los actores y que a la hora de la representación se distiende y se articula dramatúrgicamente en la escena.

Suponiendo que el drama y su estructura en particular determinan una manera de arribo a lo que se denomina *acontecer escénico*, pareciera que todo estuviera ya establecido por un orden único y rígido que decreta la acción de los personajes, las situaciones en que estos se emplazan y desplazan, recreando una historia exclusiva y trasmitiendo un mensaje específico. Sin embargo, es necesario comprender que el drama va más allá de las estructuras o de la noción que se tiene acerca de los personajes denominados "psicológicos", o de lo que los franceses denominan "pièce bien faite" ("obra bien hecha"; Pavis, 1998: 341-342) y que, por tanto, el proceso escénico y la efectiva noción de estructura dramática a la que se pretende llegar, dependen de la manera en que se aborde el material dramatúrgico, escrito o escénico, que a su vez, sirve como principio de un imaginario que encarna la motivación, o el estímulo, para permitir un procedimiento creativo en el marco de una época y de un contexto cultural determinado.

Lo anterior se torna más complejo cuando se aborda el drama en construcción, es decir, cuando se examina la realización de la escritura escénica paralela a la misma puesta en escena y en diálogo permanente con la formación del colectivo teatral y de los actores, la recreación de la fábula y del cronotopo teatral sin la presencia de un "dramaturgo" en soledad creativa, sino en una labor combinada entre director/dramaturgo y actuantes; antecedi-

do todo ello por una investigación bibliográfica y de campo, caso de la *creación colectiva* o de la metodología de trabajo de Rafael Murillo Selva-Rendón, como se verá más adelante.

Algunas veces se habla de *estructura cerrada* y en otras de *estructura abierta*, o de *puntos ciegos* en la estructura (Pavis, 1998: 187), esto ya implica una ocasión para indagar sobre algunos elementos que contienen en sí mismos estrategias dramatúrgicas particulares. Todo consiste en la manera cómo nos aproximamos a las fuentes y sobre todo, con qué herramientas. Por ejemplo, existen *micro-estructuras* que pertenecen al universo de lo "no habitual", de lo "extraño" o de lo "raro", y que se enfrentan a los asuntos que muy a menudo, tanto el actor, el director, el dramaturgo, como el espectador, están habituados. Existen también estructuras internas complejas que permiten múltiples sentidos, así como la construcción de rutas de viaje que desbordan la mente de actor y espectador, desplegando nuevas lógicas de pensamiento y convirtiéndose en la génesis de un nuevo orden susceptible de ser ensayado mediante prolongación y compresión del tiempo-espacio, o de lo que se denomina *cronotopo escénico*.

La estructura es pues el soporte, la unidad de argumentos que se entretejen, la diversidad de lenguajes que se mezclan, la arquitectura y el manual de instrucciones que sostienen la multiplicidad de sentidos posibles de ser advertidos por el lector-espectador, el actor y el director y que proyectan un imaginario que replantea, desde el punto de vista escénico, un nuevo diseño de la imagen. Dicha estructura, por tanto, determina un mapa de navegación propio de quien asume el acontecer escénico, el cual sólo a través del presente escénico se hace evidente, pues potencia la producción de nuevas estrategias de acción, posibles recorridos y órdenes de pensamiento puestos en el cuerpo, la voz y la mente, que ingresarán en

el orden de lo irrepetible. Ello quiere decir, que en el teatro la estructura siempre estará deslindada por el carácter del "evento" de la representación escénica y por la "práctica significante" a la que el espectador se ve sometido constantemente (Pavis, 1998: 188).

La cuestión es: ¿cómo pasar de una estructura (material literario) a otra (imaginario escénico) sin hacer de ese proceso una simple traducción? Cualquier intervención que se pretenda realizar sobre un material de determinado quehacer artístico, tomado como fuente del proceso creativo, por mínima que sea, implica un nuevo sentido y por tanto una adaptación. Aquí está el quid del asunto: comprender que las estructuras no son rígidas, por el contrario, si están allí son para reconocerlas en su posible variación o traslación, y encontrar en ellas las claves que permitan generar un nuevo sentido que compruebe la acción de un presente escénico propio de quien produce ante la mirada del otro, del espectador.

Es importante entonces subrayar que al momento de hacer una puesta en escena ya hay trabajo dramatúrgico, incluso si el mismo es negado por el director y los actores, o, aún más evidente, cuando se respeta la tradición y se interpreta un texto "al pie de la letra". Toda lectura y toda representación de un texto, o de una estructura dramática escrita, presupone una concepción de las condiciones de enunciación, así como de la labor y de la situación de los actores y, asunto importante, de los espectadores. Esa concepción, que podría ser embrionaria o carente de imaginación a la hora de una "lectura" del texto dramático, es ya un análisis dramatúrgico que compromete la puesta en escena. Dicho en otras palabras, es una escritura en y para la escena porque se debe comprometer el enlace de los eventos escénicos en una continuidad rítmica que armonice todas las partes. Así como el texto es una puesta en palabras, la escena es una puesta en acciones/imágenes. Y toda imagen teatral, como todo movimiento escénico, posee su propia dramaturgia.

4.3. La dramaturgia intercultural y liberadora de Murillo Selva-Rendón

De tal manera que si se entiende la dramaturgia en su significado más integral, es decir, como *texto escénico,* o transliterando un poco el término, como *escritura escénica*, no hay duda de que entonces Rafael Murillo-Selva Rendón es un dramaturgo en toda la extensión de la palabra. Pero no un dramaturgo tradicional, como se ha evidenciado a lo largo de la investigación, sino un dramaturgo exhaustivo e intercultural que va más allá de la escena, o que la amplía a todo el contexto sociocultural. Uno de los rasgos sobresalientes de su trabajo dramatúrgico es la metodología de inserción comunal: el teatrista no realiza investigación participativa como en la etnografía tradicional, sino que convive con las mismas comunidades trabajando desde su propio tejido social elementos tan importantes para el desarrollo ulterior de su trabajo tales como la confianza, el diálogo y la comprensión mutua. Es decir, perfecciona la interlocución y los elementos de la "traducción" (Santos, 2009: 135-151), la cual va más allá de la investigación antropológica y de la singularidad del hecho artístico. Para ello es necesario abrir la mente del mismo artista (occidental) de tal manera que pueda interpretar "la voz ajena" y, a su vez, permitir "otra mirada", la cual, de alguna manera, tendrá efecto en los otros y en sí mismo. Es una suerte de nueva etnografía donde no solamente se comprende "la otra cultura" sino que también faculta un proceso de auto reflexión y auto transformación en el investigador y el artista: la comprensión, la traducción sociocultural y la interlocución aumentan cuando se produce un auto entendimiento en el artista-investigador a partir de los otros. Esa metodología, que no se realiza hacia afuera solamente, sino también hacia adentro, permite un mayor grado de éxito en la gestión cultural, específicamente artística, y un afianzamiento social para propiciar cambios en todos los ámbitos incluidos, por supuesto, los políticos, es decir, las relaciones de poder al

interior de una comunidad y de un colectivo con todas la asimetrías existentes entre quienes lo ejercen y quienes no distinguen aún las estrategias de ese ejercicio.

El trabajo teatral de Murillo-Selva Rendón, las más de las veces, comporta una simultaneidad textual tanto dramática como escénica, esta última en dos vías: la puesta en escena se realiza generalmente con actores no profesionales, los cuales se van educando teatralmente con el entrenamiento y durante la misma puesta en escena. Y en algunos casos, como en el de los Garífunas, los actores se alfabetizan literalmente, pues hasta el momento de su encuentro con Murillo Selva-Rendón muchos no sabían leer ni escribir. Esa "alfabetización actoral" se basa en la técnica corporal de lo cotidiano pero no exactamente en la "práctica extracotidiana" del cuerpo en el teatro, tal y como lo plantea Eugenio Barba (Pavis, 1998: 43-47), sino partiendo de sus propias posibilidades "preexpresivas". Es decir, se privilegia el nivel cotidiano del cuerpo determinado por la cultura y el sistema social y desde allí se inicia el entrenamiento, pero no para desarrollar una forma de representación con una técnica del cuerpo totalmente distinta, sino a partir de sus particularidades, de su propio *bios* o de sus "núcleos de energía", porque el actor, en su gestualidad, siempre está a merced de su cultura de origen. Murillo Selva-Rendón tiene muy claro que no se puede separar la vida de la representación, por ello describe su "método" como un trabajo "al natural".

Así, el trabajo del director es también el del dramaturgo y el del pedagogo en un solo haz: no solamente está preparando a los actores para que asuman determinados personajes de una estructura dramática, que presupone el ritmo y la continuidad escénica para permitirles que técnicamente esos personajes puedan adquirir vida en la escena, sino que a su vez, está entrenándolos actoralmente con una visión integral, es decir, con una perspectiva

de producción/dirección escénica totalizadora, para que puedan realizar montajes posteriormente y, sobre todo, la puesta en escena de sus propias vidas asumiendo el protagonismo de su propio drama. En otras palabras, además del entrenamiento actoral y el acondicionamiento para la puesta en escena específica, les está entregando las herramientas de la producción teatral para que en el futuro sean ellos mismos los agentes que puedan afrontar el trabajo escénico en toda su complejidad. Es un trabajo de triple propósito.

Lo anterior quiere decir que, a partir del entrenamiento actoral, se va asumiendo la puesta en escena y el texto de la estructura dramática, lo que Murillo Selva-Rendón denomina el *guión escénico*. A semejanza, pero desbordando en mucho el concepto de la *creación colectiva*, la cual se propone, a partir de una idea o investigación, que un grupo definido de actores profesionales, algunas veces acompañados de uno o varios dramaturgos, a partir de improvisaciones y de búsquedas individuales, vayan elaborando colectivamente la estructura dramática de un posible espectáculo, Murillo Selva-Rendón va estructurando su idea dramática a partir del entrenamiento de los actores y de los ejercicios de improvisación de la posible puesta en escena.

Dicho de otra manera, la construcción de la acción dramática se afirma en el juego actoral, evitando la utilización de elementos exteriores a dicho juego. En ese sentido, la dramaturgia se concibe como una tarea integral y colectiva, cosa que la creación colectiva muchas veces olvida, es decir, que el teatro es, de todas maneras, una acción conjunta, polifónica en su realización escénica, la cual incluye la misma formación actoral y la distribución del trabajo técnico propio de la puesta en escena. Así, la visión ya no será la de una sola persona, el dramaturgo o el director, con una jerarquía establecida, sino el rastro más o menos perceptible de una voz colectiva, de una historia compartida. Se pasa así de la no-

ción de *creación colectiva* a la de *colectivo de creación* (Pavis, 1988: 101), conjunto que se entiende y se ubica como teatro comunal o comunitario, hablando desde la *aesthesis*, donde el colectivo posee un sentido propio a la vez que es sujeto de la enunciación teatral. Puede plantearse en otros términos: se trata de una suerte de comunidades auto-imaginadas diseñadas y forjadas colectivamente a partir de la actividad teatral.

Por lo demás, en el trabajo dramatúrgico, de preparación de actores y de puesta en escena, Murillo Selva-Rendón plantea y efectúa la desacralización del rol del director de escena como "jefe" de la misma. Los actores y actrices deben aprender, de la manera más orgánica, el "método" y la técnica de la actuación y la dirección escénica para que, de esa forma, posean una visión mucho más integral del compromiso artístico y de la producción teatral en general. Se coloca la palabra método entre comillas pues, según el propio Rafael Murillo Selva-Rendón, cada montaje posee su propio método, es decir, cada nueva experiencia teatral precisa y exige su propia metodología, de tal manera que no hay metodología única y totalizadora, sino muchas, tantas como puestas en escena. "Yo creo que cada obra de arte es un momento de la vida distinto, cada experiencia es nueva y exige su propia técnica, su propia metodología. No puede haber una técnica general, hay que ir investigando en cada paso." (Corrales Arias, 1997b: 31-32). Es la vida inventándose a sí misma en cada instante, tanto dentro como fuera de la escena. Sin embargo, hay líneas generales en el trato con los actores y su entrenamiento, en la construcción de la dramaturgia y en la labor de dirección a la hora de la puesta en escena, líneas de trabajo que, justamente, deben quedar claras en los actores y en todos los miembros del colectivo.

Y aunque en la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón no se encuentren *estructuras anómalas*, *puntos ciegos* o *rarezas dramáticas*, pues la mayoría de sus producciones escénicas

son proporcionalmente convencionales y pensadas para públicos masivos, no hay duda que su originalidad consiste en lograr un teatro vivo y polifónico donde se privilegia la imagen teatral orgánica modulada con la música, la danza y el canto populares. Esto no quiere decir que se prescinda de la palabra, o que se pretenda su desaparición. Al contrario, tanto imagen como texto se acentúan y se combinan dialógicamente entendiendo que todo público desea tanto ver como escuchar. Precisamente la combinación creativa de texto e imagen hacen que la escritura teatral aumente la significación y produzca mucho mayor placer e intensidad receptiva en los espectadores, pues no podemos obviar que todo signo textual o icónico es pluriacentuado, multiacentuado, es decir polisémico. En esa perspectiva, más que renovar el lenguaje teatral y su estructura dramática, Murillo Selva-Rendón plantea que "se trata de descolonizar los lenguajes más bien" (Corrales Arias, 1997b: 31).

Con el análisis dramatúrgico de las experiencias escénicas y la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón, se amplía entonces el concepto de dramaturgia, comprendiendo todo el proceso de relaciones intersubjetivas para la conformación de un colectivo teatral y el estímulo pedagógico-creativo de los actores, así como la intervención del público, para arribar a la puesta en escena y al espectáculo en el cual la dramaturgia llega a ser verdaderamente una *aesthesis* vital, una *estética de la existencia* como la plantea Foucault (Foucault: 1990). Es importante subrayar la presencia del público, pues muchas veces el *guión escénico* ha sido variado gracias a las opiniones de diversos públicos que observan y escuchan lo que el dramaturgo/director y los actores/personajes no fueron capaces de observar ni escuchar. Es decir, se escucha aún más "la voz ajena" y se replantean algunas acciones e imágenes, incluso parlamentos, toda vez que se tenga, no sólo el criterio del público, sino

el convencimiento escénico/formal de que los cambios son necesarios. La dramaturgia no es un texto inmutable.

No se alberga duda alguna de que existe una dramaturgia del teatro comunitario, un teatro liberador por excelencia en tanto potencia la disponibilidad creativa en la actividad corporal de individuos no entrenados sistemáticamente para el trabajo actoral y para la puesta en escena. Dicha dramaturgia sobrepasa en mucho la posibilidad del texto dramático escrito, en tanto detona una serie de componentes creativos en un grupo determinado y en una comunidad específica, en torno al acontecimiento teatral que, por ello mismo, desborda el ámbito privativo de la escena. En ese sentido se puede hablar de un diálogo intercultural en la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón. Dicho diálogo aprovecha conscientemente los "procesos de frontera" (Fornet-Betancourt, 2000:17) en un territorio dramatúrgico y cultural donde se tienden puentes entre la formación discursiva del "teatro occidental" y las formaciones discursivas subalternas de culturas campesinas marginales, colonizadas y cuasi analfabetas, etnias invisibilizadas o culturas urbanas emergentes, en países de la periferia expuestos a la globalización neoliberal y a su programa planetario de homogenización cultural.

Es, además, una dramaturgia histórica en tanto que, partiendo del concepto brechtiano del *teatro épico*, supone que las culturas no son bloques monolíticos, sino espacios abiertos y variables con sus propios conflictos y contradicciones, donde se puede operar artísticamente desde sus raíces y tradiciones. De allí que se privilegien "la voz ajena" y las discontinuidades de la historia, para llevarlas a la escena subrayando los procesos de lucha, con sus contradicciones, flujos y reflujos, por la determinación de sus metas y valores y por el reconocimiento de las identidades. Y es que la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón parte

de la existencia porque no se es, se llega a ser en la acción, por esa misma razón la existencia es dramaturgia, representación, y viceversa. Por ello los agentes/actores captan el sentido de su propia vida ya que, al actuar la historia y no solamente contarla, van a ser y son en tanto están sucediendo, emergiendo, aconteciendo. Entonces se percatan, por sí mismos y a partir de su propia acción, de que es posible ser sujetos y agentes de la historia.

Es posible entonces afirmar que estamos ante una dramaturgia cultural, étnica, polifónica, popular y liberadora. Una dramaturgia que intenta atrapar el ritmo de la vida en una puesta en escena "al natural", tal y como la denomina el mismo Murillo Selva-Rendón. Ello porque es una dramaturgia con procesos de acercamiento e inserción, por parte de culturas subalternas, a los saberes escénicos de la formación discursiva teatral de la cultura hegemónica, pero sin desdeñar los saberes y prácticas de los actuantes. Al contrario, los potencia y los coloca en un diálogo de igual a igual con la cultura dominante moderno/colonial. En ese cruce fronterizo del diálogo se fortalece el teatro como una dramaturgia popular/liberadora que abre nuevas posibilidades a la representación por su carácter étnico e intercultural.

La de Rafael Murillo Selva-Rendón es una dramaturgia liberadora porque observa un proceso equivalente de singularización y de universalización (*pluriversal*), cuestionando, como lo plantea Fornet-Betancourt, "las dinámicas de estabilización en las culturas" (Fornet-Betancourt, 2000: 37) y haciendo surgir en ellas "proyectos subjetivamente diferenciados cuya realización no sólo podría reclamar una nueva constelación u ordenamiento del mundo cultural en cuestión, sino incluso el éxodo de ese universo" (Fornet-Betancourt, 2000: 37). En otras palabras, no se conforma con

"lo que hay" culturalmente, sino que "imagina y diseña planes de organización de lo real que no reduzcan al ser humano, por ejemplo, a simple "ciudadano" y conviertan el ejercicio de la subjetividad a un ejercicio de "civilidad"(...) en una palabra, impide la colonización civilizadora de la reflexión subjetiva" (Fornet-Betancourt, 2000: 37).

En esa perspectiva, la acción teatral, en cualquier universo cultural específico, permite que "cualquier universal singular", para continuar con conceptos de Fornet-Betancourt (2000), puede decidir que tiene derecho a rebelarse ante el totalitarismo de la totalidad moderno/colonial, como plantean Quijano y Mignolo (Mignolo, 2009: 13), y a buscar la acción común con aquellos que proyectan su singularización a través del ejercicio de la libertad en sí mismos y fuera de ellos mismos.

En última instancia, hay una afirmación de la identidad individual y colectiva a través del "reconocimiento de su propia historia por parte del grupo étnico o social" (Augé, 2006: 24). Se potencian en el grupo y en el individuo su conciencia histórica y su conciencia de identidad, reafirmadas en el trabajo escénico, el cual las regresa en condiciones reivindicativas. Hay en casi todos los casos analizados una estrecha relación entre historia y antropología que confluye en una dramaturgia que las incluye y las despliega en la puesta en escena, pero con carácter revelador, es decir, de liberación individual y colectiva a partir del trabajo artístico y las consecuencias de interacción y reencuentro consigo mismo, con el grupo y la comunidad.

Capítulo V. HACIA UN TEATRO DE LA LIBERACIÓN:

Como se ha expuesto hasta ahora, Rafael Murillo Selva-Rendón cambia los términos de la conversación. Dicho de otra manera, varía los términos de la dramaturgia y del quehacer escénico no con unas cuantas didascalias, sino con la inversión de todo el discurso teatral, tanto occidental como *emancipador*, es decir aquél que intenta "liberarse" del discurso hegemónico moderno/colonial introduciendo apenas un cambio ideológico-formal en el contenido de la conversación.

Con plena conciencia de que "las palabras no nos conducen al verdadero significado de la cosa, sino más bien a formas de conciencia y a universos de sentido en los cuales la palabra adquiere significado" (Mignolo, 2009: 75), Murillo Selva-Rendón ha intervenido radicalmente el discurso teatral desde una praxis liberadora por su capacidad dialógica, colectiva y comunitaria. Mejor dicho, su propuesta es un *desprendimiento* epistémico, por tanto un proyecto fronterizo que partiendo de la teoría teatral emancipadora de la matriz colonial (Brecht, Grotowsky, Boal, Buenaventura, Santiago García/Teatro de La Candelaria de Colombia, "creación colectiva", "teatro del oprimido", "teatro campesino" etc.) arriba al teatro comunitario descolonizador (decolonial) donde los actores son sujetos coloniales de etnias, comunidades y grupos subalternos invisibilizados por su "raza" o por su condición socioeconómica marginal.

Es importante subrayar que el desprendimiento es sistémico, no solamente con respecto del teatro occidental y su eurocentrismo, sino también con el teatro que ha pretendido despegarse de esa matriz tal y como el distanciamiento brechtiano y el mismo teatro popular (independiente) latinoamericano, incluida la *creación colectiva*, al cual se ha de-

nominado como teatro *emancipador*. Y es que esos "despegues" se han efectuado únicamente en el contenido de la dramaturgia y no en términos de la reorganización de la puesta en escena y del colectivo teatral, salvo elementos muy puntuales como el rompimiento de "la cuarta pared" o el "foro" con el público posterior a la representación. En otras palabras, se enfatizó en el contenido ideológico de la historia a representar y no en los aspectos jerárquicos y patriarcales de la puesta en escena, la dirección de actores, la organización de la compañía y de la cartelera, así como la relación con el público, condiciones todas que continuaron con la verticalidad del tipo de teatro con el cual se pretendía romper. El distanciamiento brechtiano, por su parte, se propuso alejarse del sentimentalismo del teatro burgués stasnilasvkiano a partir de una puesta en escena más contenida y objetiva, de tal manera que el espectador pudiese llegar a sus propias conclusiones sin ser inducido para ello. Esto permitió la profesionalización exacerbada del actor con técnicas ciertamente muy depuradas y experimentales, pero lejanas de la sensibilidad y la comprensión de los sectores populares. Murillo Selva-Rendón en cambio retorna a la *aesthesis* teatral en tanto potencia la corpopolítica desde la propia sensibilidad de los actuantes que son los mismos miembros de la comunidad.

En la propuesta de Murillo Selva-Rendón, al contrario de Brecht y, en mucho, del teatro emancipador "políticamente correcto", interesa tanto reconstruir el acontecimiento como representarlo, porque es necesario que el colectivo teatral recupere su propia historia a partir de su misma cultura a ser representada; y que los espectadores sientan (vivan) esa historia y esa cultura para poder arribar a conclusiones, para poder juzgar. En ese sentido es de suma importancia que los actores "vivan" su propia historia, que también la sientan, es decir, que se reconozcan en su trama sociohistórica y cultural para luego poder dislocar-

la y mostrarla escénicamente. Los actores aprenden antes de enseñar, conocen, sienten y se divierten antes de transferir conocimientos, sentimientos y de divertir. Porque para ellos no se trata de un sociodrama ni de un espectáculo en el sentido moderno/colonial, sino de su propio drama, su propia vivencia expuesta ante los otros, los espectadores.

En otras palabras, el desprendimiento de Murillo Selva-Rendón comporta una *afectividad epistémica* en tanto hay un retorno a la *aeshtesis* contrapuesta a la *aestética*. Se retorna al sentido primigenio del ser humano imbuido en su comunidad que no aspira a ser comediante ni espectador de ningún espectáculo hasta que de repente abre sus sentidos a su entorno o "Hasta que el teatro nos hizo ver" (1). Tal desprendimiento está en la línea fronteriza del teatro contemporáneo de Centroamérica porque instala el diálogo entre el discurso teatral hegemónico moderno/colonial y las culturas populares y algunas etnias invisibilizadas por el discurso hegemónico, el dispositivo institucional y el canon, es decir, al margen de la formación discursiva teatral de occidente.

El diálogo no es aséptico ni neutral. Retoma los mejores elementos de la matriz colonial europea, así como sus signos "emancipadores" en términos teatrales, y los entrega a los sectores populares para que sean ellos quienes los aprovechen pero desde su propia experiencia histórica, afectiva y política. Ese proceso, que implica un diálogo interno transformador del director/dramaturgo/pedagogo, el cual emerge como mediador ("traductor") entre ambos lados de la frontera, asume la tarea contrahegemónica con las mismas armas de la episteme, o de la matriz colonial, es decir, de las clases dominantes. Dicho de otra manera, va más allá del *teatro emancipador*, por tanto cambia radicalmente los términos de la conversación.

En el caso de *El Bolívar descalzo* la historia oficial se devela ante la historia popu-

lar contada y actuada por los descendientes de los soldados, oficiales medios, servidores y trabajadores que combatieron al lado de "El Libertador". Hay una inversión del discurso a la vez que se devela la matriz colonial de las luchas independistas hegemonizadas por los criollos/mestizos descendientes de europeos. Hay un cambio en la *geopolítica* histórica y en la *corpopolítica* teatral. Son los descalzos quienes ahora tienen la palabra. Por cierto, y en este caso se impone una breve digresión, hay un aire de familia entre los títulos de "El Bolívar descalzo" y "El barroco descalzo", inicio del encabezamiento del texto de Erick Blandón sobre la colonialidad del poder en la cultura nicaragüense (2003). Como en Bajtín y en Foucault, y en toda la teoría de liberación latinoamericana, partiendo desde la teología hasta la filosofía y política de liberación, hay una clara toma de posición por los oprimidos (los descalzos); de modo que la línea de continuidad del *Teatro Identificador Anónimo* con los movimientos de resistencia que se observan desde la colonia en Latinoamérica, es suficientemente orgánica y clara.

Con la dramaturgia escénica de *El Bolívar descalzo* comprendemos mejor el "lado más oscuro de la modernidad": la colonialidad (Mignolo, 2009: 56). De tal manera que la "libertad" o la "emancipación" del "El libertador" tenían un límite: la de su propia clase procedente de la misma matriz colonial. Quedaban amplios sectores oprimidos en la "barbarie" o el "subdesarrollo": los descalzos. El espíritu libre del que hablaba Hegel no era para todos, tenía una clara inclinación e identificación: se aplicaba solamente a los sectores hegemónicos de la independencia: la élite criolla/mestiza de ascendiente europeo. Es decir, los indígenas y afrodescendientes, así como los criollos empobrecidos, o sea, los descalzos, no entraban en la libertad del espíritu hegeliano ni en el desencantamiento de la naturaleza por parte de la ciencia y la razón de aquél noble espíritu.

De hecho la élite representada por "El libertador" fue el sector de la población colonial que con la independencia de España sujetó esa misma "independencia" a la nueva configuración imperial, económica, política y epistémica introducida desde Francia, Alemania e Inglaterra, para quienes, justamente, Hegel sí tenía sentido. En otras palabras, con su "emancipación" la élite criolla/mestiza instaló la economía en manos de Inglaterra, la política bajo la égida de Francia y la filosofía desde la trama de Alemania.

> "La emancipación en Europa, de la burguesía con respecto a la aristocracia, se tradujo en las colonias europeas en América en "revoluciones" de descendientes de europeos en América. Con la excepción de Haití, la emancipación de los criollos de España y Portugal, significó dependencia de Francia e Inglaterra. El precio a pagar fue la dependencia de Francia e Inglaterra que en América del Sur pasaron a ser imperios "sin colonias" como las portuguesas y las españolas. Para los pueblos indígenas y afro-descendientes la situación empeoró. Pasaron a depender de élites criollas trasplantadas que a su vez dependían de nativos europeos (Franceses, Ingleses y Alemanes). El colonialismo interno en las colonias fue paralelo al colonialismo interno en Europa, donde los Judíos ocuparon en Europa lugares equivalentes a los negros e indios en las Américas. No obstante, los judíos eran blancos…" (Mignolo, 2009: 60).

El teatro entonces, desde el anonimato de la colonialidad del poder, le devuelve la identidad a los descalzos. A partir de la puesta en escena de su propia historia, es decir de sus luchas emancipadoras cuyos objetivos iban más allá de los de las clases que hegemonizaron la "Independencia", y que por tanto continúan vigentes; adquieren conciencia iden-

tificadora de su participación en la "historia patria", a pesar de su invisibilización por parte de la historia oficial, depositaria del eurocentrismo de la matriz colonial. He allí el meollo semántico y semiótico del *Teatro Anónimo Identificador*, un proyecto que pretendía, a partir de la acción teatral, visibilizar a los sectores que, a pesar de la Independencia, continúan a la espera de su propia liberación. En otras palabras, la representación/actuación de la historia por parte de los sectores populares es una suerte de terapia descolonizadora, o *decolonial*, que les permite reencontrarse consigo mismos, identificarse comunalmente. Dicha terapia es una hermenéutica y por tanto un proceso de *aesthesis* donde el individuo retorna a su comunidad en un ejercicio claramente desalienador.

Igualmente en *Loubavagu,* o *El otro lado lejano*, asistimos a la repartición de las colonias en el Caribe y el Atlántico por parte de las grandes potencias, especialmente de Francia e Inglaterra. En esa pieza nos queda muy claro que la modernidad no es un fenómeno estrictamente europeo porque está atada inexorablemente a las colonias. Dicho de otra manera, se nos devela la *retórica de la modernidad* que sí es un relato europeo, aunque se pretenda un relato "universal; pero igual se nos presenta, por parte de las propias víctimas de ese relato, su lado oscuro: las huellas de *la colonialidad.*

Loubavagu... es un buen ejemplo teatral donde la geopolítica y la corpopolítica se evidencian de tal manera que se hace visible lo que la colonialidad había invisibilizado. Era tal el efecto del ocultamiento de la otra mitad del discurso europeo, que los mismos actores garífunas desconocían su propia génesis: no sabían que son descendientes de un cruce entre africanos e indígenas Arahuacos o Caribes. Por eso ellos mismos, los actores y gestores de la obra, exclamaban luego que "estaban ciegos" "hasta que el teatro los hizo ver". La dramaturgia escénica opera la inversión del discurso hegemónico con sus propias

armas, pero con diferentes actores. En palabras de los miembros del *Grupo Modernidad/colonialidad*, diríamos que la puesta en escena de la historia garífuna puso en evidencia los mecanismos que ocultaban la geopolítica y la corpopolítica de conocimiento de los colonizadores, pero también, en este caso, de los colonizados (actores y espectadores).

Después de *Loubavagu*... ya no se puede ocultar, al menos en Honduras, que "la modernidad es la época histórica narrada como tal por cuerpos que la habitan y están en condiciones de decir: la modernidad es la historia contada por sujetos dicentes imperiales, contando su propia historia y disimulando su regionalidad": (Mignolo: 2009: 57-58). El truco mágico de la colonialidad se hace evidente porque ahora la historia es actuada, por tanto contada, por sujetos agentes/dicentes periférico/marginales cuyos cuerpos están marcados por la herida colonial ya que habitan la modernidad/colonialidad pero en el margen, es decir, son quienes han "descubierto" su regionalidad y su "identidad", la cual se opone a la otra, la de *el lado lejano*.

Queda claro, luego de observar el espectáculo, o leer el *guión escénico*, que la modernidad colonial se estructuró en muchos niveles: económico, militar, político y epistemológico; pero que es en el nivel epistemológico donde la retórica de la modernidad, con su truco de ocultamiento, adquirió más valor. Ese develamiento lo observa y lo percibe no solamente el público sino, y es lo primordial de este trabajo escénico, los propios actuantes quienes con la práctica teatral logran quitarse la máscara colonial para empezar a pensar y sentir desde su propia realidad, desde su propia historia, desde su propia marginalidad.

Las otras puestas en escena analizadas permiten también efectuar ese *desprendimiento* epistemológico y afectivo que realiza el dramaturgo/director/pedagogo. En *El Caso Riccy Mabel o Creo que nadie es capaz de mentir* se develan los intríngulis políti-

co/delincuenciales de los descendientes de las élites criollo/mestizas de ascendiente europeo representadas por una de las instituciones más criminales de América Latina: las fuerzas armadas. Con la fórmula documental del teatro dentro del teatro, queda claro, tanto al espectador como a los actuantes, que la violencia institucional (corporativa) en contra de los sectores subalternos, instalada desde la colonia, se sigue practicando, acentuada y selectivamente, en la mal denominada "posmodernidad".

El terrorismo de estado se evidencia en la violación y asesinato de una joven estudiante por el único delito de ser joven, bella e inteligente. La metáfora no puede ser más trágica ni más tenebrosa: explica la sustancia necrófila del sistema/global capitalista/colonial. Pero la tragedia no se queda en la resolución autotélica del drama sino que baja del escenario para acusar a los culpables sin que éstos hayan sido acusados, en la dramaturgia, directamente. Dicho de otra manera, la puesta en escena del atroz crimen va desenrollando el entramado del mismo sin que se juzgue a nadie en concreto, pero propiciando una atmósfera y un significado alterno a través de las pesquisas, las cuales, al final del espectáculo, con la lectura que realizan los espectadores, coinciden con las acciones ocultas de los verdaderos asesinos que han quedado impunes y continúan libres combatiendo las reformas políticas a favor de los oprimidos y, cuando la coyuntura lo exige, promoviendo y realizando, en contubernio con las nuevas insignias imperiales, nuevos asesinatos y golpes de estado.

Se han cambiado radicalmente los términos de la conversación. El teatro se confunde con la vida, dialéctica y dialógicamente, de tal manera que los motivos profundos del asesinato se evidencian en la trama escénica ya no como móviles psicológicos y/ pasionales, que también los hay, sino como causas históricas, económicas y sociopolíticas, de un

estado impuesto por la modernidad/colonialidad para afianzar los intereses transnacionales y la sujeción de los sujetos descalzos, indígenas y afrodescendientes.

Caso parecido es *La historia de una ceiba* o *Antes del huracán*, donde la catástrofe ambiental producida por un fenómeno atmosférico lleva, de la mano de jóvenes personajes/actuantes, a los orígenes coloniales de la explotación minera como causa fundamental del desastre. Queda patente que la historia de la modernidad/colonialidad periférica es la causante del deterioro ecológico con toda la parafernalia que se utiliza para la extracción de metales preciosos y la pobreza y degradación extremas que suceden al abandono de esas prácticas industriales de "tierra arrasada" por parte de las transnacionales mineras.

Pero, además, la puesta en escena devela los "vínculos" entre los gobiernos coloniales locales y las metrópolis en tanto se ceden todos los derechos patrimoniales de una nación a la voracidad de empresas transnacionales que se llevan el oro a sus casas matrices dejando enfermedad, miseria y degradación en la neocolonia. Ya no es *La Tempestad* de William Shakespeare, drama escrito al final de su carrera, en el cual, como en *El sueño de una noche de verano*, escrito al comienzo, Shakespeare utiliza lo sobrenatural recurriendo al mundo maravilloso de los elfos y de las hadas y enlazando admirablemente sus acciones con aventuras humanas, con lo que éstas ganan en donaire y hondura. No, acá se trata de la furia devastadora de un huracán que arrasa con todo un pueblo que ya había sido "arrasado" por la violencia del capital en forma de enclave minero. De esa tierra arrasada sobrevive el espíritu de la ceiba como memoria colectiva relatora y delatora histórica del desastre. Dramatúrgicamente, una vez más, se invierten los términos de la conversación.

En la *Danza con las almas* el lenguaje también se descoloniza al presentar al espectador un ritual de curación de la cultura garífuna como alternativa a la neurosis producida por la migración y la nostalgia provocada por la estadía de uno de los miembros de la comunidad en la metrópoli. Hay una clara divergencia entre el mundo mágico/religioso acoplado al entorno sociocultural y al paisaje de los garífunas en el Caribe centroamericano, y la realidad laboral y de exclusión de los migrantes centroamericanos en las grandes ciudades del norte, en este caso de la ciudad de New York.

Al regreso del personaje enfermo el ritual de curación (*Dogü*) adquiere un sentido de retorno a las raíces histórico/culturales de la etnia y de su país, dejando de lado la interpretación meramente etnológica, o el encuadre folclórico, para dar paso a una puesta en escena contemporánea donde se retratan las contradicciones del drama de la inmigración con toda su crudeza, pero en un marco de solidaridad comunitaria y de respeto por los ancestros. Se podría argüir que el espectáculo es un tanto conservador porque busca un regreso ahistórico a los orígenes, un *Viaje a la semilla* como el título de uno de los relatos más reconocidos del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), sin embargo, al final el personaje regresa a New York sanado por el ritual de curación y por su reencuentro con familiares, amistades y miembros de la comunidad. La terapia de curación es análoga a la terapia decolonial que opera en los actuantes quienes han partido del núcleo más íntimo de su propia cultura: la espiritualidad. Por lo demás, "la presencia o relevancia de los antepasados en la vida de los individuos o de los grupos sociales en una cultura dada deja de ser una manifestación anacrónica de primitivismo religioso o de magia, para convertirse en otra forma de experimentar el tiempo presente" (Santos, 2009: 119). La historia continúa

con toda su carga colonial pero algunos (los actuantes y su público) se han percatado, a través de una ceremonia subalterna, de ciertas claves de dicha colonialidad. Los términos de la conversación, una vez más, se han subvertido.

Los casos analizados en este informe nos sirven para afirmar que en el proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón hay un propósito descolonizador no sólo en los contenidos y las formas teatrales, sino, y por tanto, en los términos de la conversación. Los actuantes/dicentes se reacomodan y enuncian su propia historia desde otra parte, desde el lado más oscuro de la modernidad. De tal manera que la *decolonialidad* de la mente, esto es, del saber y del ser, se reafirma en la propuesta del director/dramaturgo/pedagogo por una vía dialógica primero entre él y los actuantes y luego entre los actuantes y el público. Hay una voluntad liberadora que se enmarca en una opción decolonial tanto teatral como efectivamente política, pero sin hacer "teatro políticamente correcto" al estilo de los modelos emancipadores que formalmente aún no se han desmarcado de la matriz colonial.

En la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón y en su propuesta organizativa teatral, donde las jerarquías tienden a difuminarse en una horizontalidad metodológica procurándole énfasis a las energías comunales, al *bios* individual y social, se comienza a develar la complicidad totalitaria de la retórica de la modernidad y de la lógica de la colonialidad, al mismo tiempo que se construyen futuros (*utopías* diríamos si seguimos en el marco de la modernidad/colonialidad) *pluri-versales* más que uni-versales. Su "poética", para usar un término posmoderno, está orientada hacia la construcción de futuros más frescos, generosos, solidarios, comunales, desde un presente donde la modernidad/colonialidad aún no ha sido superada, en otras palabras, una *pluri-versalidad* de metáforas donde quepan y coexis-

tan muchos y variados mundos, tanto desde el punto de vista teatral, como desde la vida social, soporte de toda cultura y de toda producción artística.

Es lo que, en analogía con la "filosofía de la liberación" del filósofo Enrique Dussel (citado por Mignolo, 2009:19-20) denominaremos como *Afectividad liberadora*, o mejor dicho, *Teatro de/para la Liberación*. Un teatro donde *la voz ajena* cobra vida y se invierte polifónicamente en el discurso de los actuantes/dicentes, de tal forma que la *difracción* no solamente nos remite a su realidad inmediata sino a la de la historia de la modernidad/colonialidad. El *Teatro Identificador Anónimo* es ahora un *Teatro de/para la Liberación*, en un desprendimiento conceptual, por tanto desjerarquizador pues se genera desde abajo, desde las mismas posibilidades creativas y productivas de los sectores subalternos o populares; desde sus propios procesos de *aesthesis*.

Probablemente el cambio más profundo en los términos de la conversación sea la acción de entregar a los actuantes las herramientas de la producción teatral, desde una perspectiva decolonial y liberadora, a partir del mismo trabajo escénico. *En un aprender/desaprender* para *reaprender* haciendo, los actuantes (campesinos, pescadores, artesanos, obreros, estudiantes, etc.) se apropian (*empoderan*) del instrumental teatral occidental/colonial pero reinvirtiendo su *modus operandi* al "narrar" (actuar) su propia historia desde *el otro lado lejano*, desde una perspectiva de frontera donde se desarrolla una nueva posibilidad de producción escénica: el teatro comunitario o, mejor dicho, la acción teatral colectiva y polifónica desde la base de una comunidad con sus propios componentes socioculturales y su propia *aesthesis*.

No se trata de desarrollar un proyecto teatral con actores profesionales sino de formar y articular actores/agentes/realizadores desde un proyecto comunal/teatral, donde las

características primordiales son el respeto a los orígenes y las propias posibilidades creativas, al *bios* de sus miembros y su amplio espectro energético/discursivo incluido en su historia, su música, su danza, su iconografía, sus sensores étnicos y su afectividad individual y grupal. En otras palabras, se trata de la puesta en escena de la *corpopolítica* invisibilizada y *racializada* por la *geopolítica* implícita en la colonialidad del conocimiento y del sentir.

Queda por ver si el encadenamiento productivo de las experiencias teatrales del *Teatro Liberador*, propuesto y realizado por Murillo Selva-Rendón, podrá convertirse en una red comunal autónoma donde se desarrolle, formal y dramatúrgicamente, una nueva visión del teatro centroamericano con nuevos agentes/actuantes. Eso lo decidirá el devenir de esas mismas experiencias así como el estímulo comunal (estatal) que pudiera brindárseles. Es claro que en las actuales condiciones de globalización/colonial neoliberal dichas experiencias tendrán muy serios obstáculos. Es de esperar que la academia y los sectores artístico-culturales organizados (grupos independientes) y articulados en la sociedad civil, potencien esas experiencias escénicas como una metodología alternativa al teatro oficial y *emancipador*, ambos "teatralmente correctos", de tal manera que también sirvan como herramientas descolonizadoras del conocimiento y del sentir, para preparar proyectos *pluriversales* en el terreno sociopolítico, económico y ambiental.

NOTAS

(1) "*Hasta que el teatro nos hizo ver*" es una producción audiovisual dirigida por el realizador René Pauck en 1992. El documental narra, a través de los propios actores, músicos, cantantes y danzantes, y del mismo director, Murillo Selva-Rendón, la manera en que se realizó el montaje *Louvabagu,* o *El otro lado lejano*, con la etnia garífuna en la aldea de Guadalupe del Caribe hondureño, así como las peripecias para la conformación del grupo, más tarde denominado "Superación", responsable del espectáculo, con las precariedades de la misma aldea.
En el mismo asistimos a la primera función de la obra teatral y a la primera presentación en Tegucigalpa, capital de ese país, causando un revuelo inusitado hasta entonces para un espectáculo teatral de factura hondureña.
El audiovisual ha sido un insumo fundamental y un apoyo más que considerable para la fundamentación de nuestra investigación, dada la calidad de los testimonios y la elocuencia visual de la preparación de actores, los ensayos, la tramoya, la escenografía, el vestuario, en fin, todas la particularidades de la puesta en escena.
En la actualidad es un elemento audiovisual de suma importancia para la memoria escénica hondureña, centroamericana y de más allá. Se presenta como demostración para el "remontaje" de la obra por parte de los nietos de los comediantes del primer montaje en la aldea de Guadalupe, y como soporte ante la discusión político/cultural que se libra en Honduras ante un proyecto presentado al Congreso tendiente a declarar la pieza teatral como patrimonio intangible de la nación.

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL HEREDIA COSTA RICA MCMLXXIII
BIBLIOTECA

Capítulo VI. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

6.1. Resultados

Alrededor de la búsqueda de una o varias propuestas sólidas en el teatro popular centroamericano primero, y en la contextualización y el análisis interpretativo de la propuesta teatral ubicada y estudiada después, efectuamos algunos hallazgos históricos y metodológicos que son dignos de mencionar.

En primera instancia se encontraron evidencias de la existencia de un teatro prehispánico en América Latina y en la región centroamericana, el cual, sin embargo, no ha sido suficientemente estudiado ni ampliado historiográficamente. A pesar de que existen algunas investigaciones al respecto, especialmente en México, se torna tangible la necesidad de reforzar esas líneas de investigación, sobre todo en Centroamérica, para reconocer experiencias y prácticas escénicas (algunas veces filodramáticas; pero hasta ello habrá de discutirse) con sus respectivos agentes, las cuales, sin duda, vendrían a enriquecer el acervo y el espectro histórico-cultural del teatro centroamericano.

Por otra parte, hay mayor claridad en cuanto a que la actividad del teatro popular centroamericano, a pesar de su alejamiento, voluntario a veces, sistemático casi siempre por parte de las prácticas hegemónicas y del dispositivo institucional (el canon, la academia, el "teatro correcto" y/o "emancipador"), es notable. El mayor ejemplo son las experiencias analizadas en este informe. Aunque, en general, sus procesos de *aesthesis* no alcanzan niveles formales y poéticos como debiera, ello, debido a las condiciones precarias de producción y a su misma condición marginal, no deberían soslayarse como prácticas necesarias a ser tenidas en cuenta para el acervo del campo teatral de la región. De tal ma-

nera que las ausencias, provocadas por una visión occidental/colonial se corporizan en acciones teatrales fuera del tiempo lineal de matriz europea (tiempo que significa progreso, revolución, vanguardia y modernización), pero dentro del cronotopo artístico centroamericano como una asimetría, o isomorfismo diatópico, que, a pesar de los esfuerzos totalitarios de la globalización bajo esquema neoliberal y de su carácter residual ante ella, bien podrían convertirse en procesos de *aesthesis* singulares, propios e interculturales ante la crisis teatral de Occidente y su monocultura estética. No otorgarles la atención que merecen como expresiones culturales de diversos sectores sociales, generalmente subalternos, implicaría, ciertamente, un "desperdicio de la experiencia" (Santos: 2009: 99). Esas prácticas simultáneas pueden y deben considerarse contemporáneas pues actúan en un presente que habrá de ampliarse con ellas mismas, aunque cada una a su manera.

Lo anterior nos confirma que el teatro, como toda práctica social y artística, se produce, o debe producirse, enmarcado por su propio tiempo y lugar o comunidad. Su propio tiempo y lugar significa que aunque esté "fuera" del tiempo y "ausente" de la actividad hegemónica (visible), no debe desecharse a priori en virtud de una concepción del tiempo lineal y de una ubicación occidentalmente correcta. El teatro ausente y fuera de las coordenadas temporales de la matriz europea y del dispositivo institucional, bien podría concebirse como un "teatro necesario" para comprender y ampliar el cronotopo escénico de una región como la centroamericana. Lo mismo se desprende del estudio y análisis de ese tipo de teatro: debe enmarcarse en un tiempo-lugar más allá, o más acá, del hegemónico. Su metodología debe habérselas con un cronotopo amplio y discontinuo.

La posible ampliación del cronotopo escénico centroamericano nos remite a la crisis del teatro centroamericano y por antonomasia occidental. Desde nuestra perspectiva

dicha crisis parte, o se asienta, en la no observancia de la herida colonial en nuestros cuerpos. El teatro occidental, con todas sus técnicas, metodologías y búsquedas, se superpone a la corporalidad enajenada sin tomar en cuenta la preexpresividad de los cuerpos, mejor dicho, obviando esa preexpresividad, aunque sería mejor decir, enmascarándola. Esa situación, a nivel actoral, potencia el hecho de que cualquier persona que no sea "actor" estaría inhabilitada para hacer teatro porque no posee las cualidades físicas y psicotécnicas, ni el adiestramiento necesario para ello. Para poder realizar teatro el individuo debe pasar por un entrenamiento que homogenice su corporalidad.

Se debe recalcar que las acciones formalizadoras de cualquier comportamiento o temperamento étnico o social, es decir, la expresión de la cultura (localidad donde el individuo nació y creció) y la forma de vida transmitida desde los antepasados, están enraizados en el nivel más profundo del cuerpo que es desde donde debe partir la actividad teatral. En ese sentido se puede plantear que el área física más profunda del cuerpo donde residen las características étnicas, psicobióticas y socioculturales, es más seguro que permanezca como una región no reducida a la homogeneidad. El teatro occidental, en cambio, insiste en homogenizar el comportamiento actoral y la puesta en escena rechazando las propuestas que se salen de su visión estética y/o que parten de un proceso de *aesthesis* otro, es decir, diferente, o diferenciado.

Las perturbaciones en lo profundo del cuerpo y del subconsciente como, por ejemplo, la "deformación" del cuerpo femenino por el trabajo duro del campo o de la fábrica, es decir, la herida colonial, la enajenación, etc., tienen ecos que afectan no solo la carne sino al ser en su totalidad. De esa manera los individuos y las comunidades periféricas inscritos en sus propias historias y en sus vidas cotidianas, pueden y deben ser vistos en medio de

una crisis espiritual y física. Obviar esa crisis desde el acento actoral y escénico es volverle el rostro a su propia realidad.

El teatro, y el arte en general, de matriz europea/occidental, con algunas excepciones, han obviado el hecho de que el ser humano y la naturaleza están indisolublemente unidos pues es imposible aceptar los "trabajos" de la naturaleza sin aceptar también los trabajos del cuerpo. El arte de matriz europea y el teatro en particular, se han desligado del proceso socioeconómico y cultural, por tanto de la naturaleza, enajenando su quehacer como una actividad supuestamente autónoma, por tanto reservada para individuos y públicos "especiales". Por eso, en el caso de nuestra propuesta teórico/metodológica, se trata de regresar a un teatro (un arte) más "al natural" tal y como lo propone Murillo Selva-Rendón.

En la liberación de los cuerpos y del yo se estaría respondiendo al "encanto" de la naturaleza, ya que la disolución del yo se logra solamente a través del conflicto y del dolor (la herida colonial). El teatro occidental se jacta del cuerpo y encubre la huella colonial para preservar el espectáculo a toda costa; y cuando intenta responder a ese conflicto aún no superado, o a ese dolor, lo hace desde la escritura (la dramaturgia) o desde la hibridación de formas, estilos y tradiciones en busca de un nuevo lenguaje, sin tomar en cuenta a los cuerpos (sociales) que hacen posible esa dramaturgia y esos nuevos lenguajes escénicos y que podrían, además, reinterpretarlos desde su propia escena (sociocultural).

Es así que la crisis general del teatro (y del arte) occidental se prolonga en la distancia que el mismo impone entre los seres humanos y el mundo material en que éstos se desenvuelven, y se inscribe, mejor dicho, se sobrepone, a la crisis de los cuerpos atravesados por el dolor de la herida colonial. Para ello el teatro de matriz europea debe, en principio, bajar el cuerpo del pedestal discursivo en que lo ha colocado su episteme para que

pueda lograr el necesario diálogo con los cuerpos socioculturales y étnicos invisibilizados por su misma actividad. En esa dirección, y es un elemento de suma importancia, no se trata de proponer un nuevo método de trabajo, o una nueva metodología (una nueva "antropología teatral") por donde deba transitar el teatro centroamericano o de la periferia. Está claro que cada artista debe partir de su propia realidad y desde allí reelaborar sus propias herramientas artísticas.

Murillo Selva-Rendón ha insistido en que no existe un método único para el teatro comunal o de perspectiva popular, sino que cada experiencia de inserción comunal y de puesta en escena exigen su propio método. Pero si hubiese que insistir en el método de trabajo del teatrista analizado, se debe señalar su propuesta de un teatro "al natural", un teatro orgánicamente enraizado en la vida material y sociocultural de las comunidades, el cual debe partir de sus propias posibilidades corporales y sociohistóricas, es decir, desde su propia expresividad y desde su misma episteme. Dicha propuesta puede conceptuarse como un intento de "recobrar" el cuerpo natural, en otras palabras, de ingresar a una conciencia nueva del cuerpo como sustento de la libertad, mejor dicho, como herramienta central para la búsqueda de su propia liberación. Esa libertad corporal creativa y a su vez dialéctica y dialógicamente liberadora, encuentra sus fundamentos en las culturas populares y su cosmovisión, de tal manera que la "metodología" de Murillo Selva-Rendón se podría resumir en un "desaprender para volver a aprender", pero de la mano de los agentes socioculturales de nuestras comunidades, sujetos coloniales dispuestos a la búsqueda y reinvención de sus identidades y de su razón de ser.

Otro elemento, que más que hallazgo es una corroboración, es el hecho de que, sin omitir que efectivamente el teatro es un medio artístico de comunicación, no se puede apli-

car el esquema comunicativo (Emisor-Mensaje-Receptor) de Autor-Texto-Público al hecho teatral, el cual articula un complejo entramado donde participan, colaboran e interactúan escritor – director – actor – texto – decorados – músico – coreógrafo - público, etc. En el teatro, primordialmente en el popular, por la multiplicidad semiótica en la producción y representación, así como por la cantidad de agentes participantes, es difícil delimitar quién o qué es el emisor. Su enunciación es intensamente polifónica. De este hecho se sigue que no puede haber "corrección escénica" en el sentido que el teatro europeo/occidental le asigna al dispositivo teatral como visión hegemónica del mismo quehacer escénico.

Un hallazgo que es relevante y que, igualmente, corrobora las prevenciones y previsiones en cuanto a la concepción de la dramaturgia tradicional y su necesaria ampliación y desjerarquización, es el hecho de que en el teatro concurre una dramaturgia de la puesta en escena que desborda y potencia en mucho los alcances de la dramaturgia (del texto) convencional. Toda puesta en escena posee su propia dramaturgia independientemente del texto a ser representado, su "escritura" rebasa, y complementa a la vez, al texto dramático previo o en construcción. Ello es más tangible cuando se analiza la metodología de escritura simultánea a la puesta en escena, como en la mayoría de los casos de la propuesta examinada.

En cuanto a la propuesta teatral estudiada se observó que al inicio de la intervención en las comunidades elegidas por el teatrista hondureño, y aunque el investigador/realizador y sus asistentes no se lo propusieran, se estableció una relación vertical entre el director/agente foráneo y los posibles actores/agentes nativos. Esa relación, no exenta de conflictos, ciertamente se fue atenuando con el tiempo. En efecto, se va distendiendo con el avance del proceso pedagógico/teatral, sin embargo, es claro que el "encuentro" inicial

entre el artista profesional y el "popular" comporta una tensa calma que, generalmente se resuelve con la "autoridad" del visitante, aunque éste no lo desee. Se abre acá todo un espacio de reflexión sobre la inserción comunal (más allá de la observación participante) por parte de investigadores y productores artísticos, que deberá subsanarse con posibles investigaciones sociológicas, antropológicas y etnológicas que asuman esa tenue barrera (a veces no tan tenue) existente entre quienes intentan insertarse en la comunidad y los miembros de la misma. En otras palabras, se debe profundizar en los medios de "traducción" cultural tal y como lo plantea Boaventura de Sousa Santos (2009: 143-151).

Otros resultados específicos que igual corroboran algunos presupuestos de la investigación y que, por su densidad e importancia, deben subrayarse y enumerarse, son los siguientes:

1. En la propuesta de Rafael Murillo Selva-Rendón la dramaturgia del montaje, como en la creación colectiva, pero socializando aún más sus contenidos, técnicas y alcances, se realiza con aportes colectivos a partir de una investigación de campo o de una propuesta inicial del director.
2. La dramaturgia de la puesta en escena de Murillo Selva-Rendón surge a partir de las características socioculturales de una localidad, una etnia o de un problema específico comunal, y con la preparación de actores de la comunidad o de la etnia. Por ello, y por su acento comunal, puede afirmarse que el teatro que concibe y ejecuta Murillo Selva-Rendón es una prolongación del teatro ritual precolombino y festivo de la colonia. Murillo Selva-Rendón invierte el proceso teatral moderno/colonial propiciando una metodología de trabajo desde la performatividad y la capacidad creativa de los sectores populares y sus agentes, la cual reinterpreta y articula sus acciones de lucha y resistencia.

3. La propuesta de Murillo Selva-Rendón contempla el traslado, o la entrega, de las herramientas técnicas teatrales a los sectores populares donde interviene en un proceso de inserción comunal dialógica y de autogestión y creación colectiva. La misma plantea que para alcanzar un teatro verdaderamente popular, es indispensable facilitarle, a todos aquellos que lo deseen, los medios necesarios para comprenderlo y expresarlo. Aspira a que el teatro sea tan popular como el fútbol en el sentido de colocarlo al alcance de todos, de tal manera que los espectadores puedan seguir el desarrollo de la acción con cierto conocimiento de las reglas y los principios, tal y como sucede en un partido de fútbol (Corrales Arias, 1977b: 28-32). Hay en ella una experiencia apreciable para el teatro centroamericano y latinoamericano, ya no sólo como posible respuesta teórico-metodológica a la crisis del teatro occidental a partir de la especificidad de su historia y entorno sociocultural, sino en cuanto a la incubación y ampliación de públicos.
4. La propuesta de Murillo Selva-Rendón apunta hacia una estrategia de reavivamiento, o renovación, de las artes escénicas desde la periferia: señala la necesidad de investigar en las reservas estéticas y espirituales presentes en las prácticas y saberes de las culturas populares en países dependiente/coloniales como los centroamericanos. Plantea una reinversión del proceso de producción y creación teatral al compartir los conocimientos y saberes con grupos sociales excluidos del capital simbólico nacional e internacional. Concibe la producción teatral como una acción colectiva y compenetrada con su especificidad histórica y sociocultural.
5. Rafael Murillo Selva-Rendón, con sus colaboradores cercanos y algunos críticos, conceptualiza su estrategia como un *Teatro Anónimo Identificador*, el cual se designa acá

como *Teatro de/para la Liberación* y que podría traducirse como una *representación histórico/estética de lo cotidiano* o, mejor dicho, una *aesthesis de la historia y la cotidianidad.* La misma comporta una ética en términos de compromiso con los desposeídos, marginados, invisibilizados o excluidos (los "descalzos") por la globalización bajo esquema neoliberal (colonialidad del poder), a partir y desde el *teatro comunitario*.

6. Las principales características de ésa estrategia, concebida como *aesthesis de la historia y la cotidianidad*, presentes en el *teatro comunitario/liberador* que vehiculiza, son las siguientes: a. El elemento central que organiza el discurso artístico lo configuran la tradición oral, el mito o la historia no oficial; b. El cuerpo es el soporte de la escritura y la acción dramáticas; c. La visión de los hechos sociales e históricos por parte de amplios sectores de la comunidad se constituye en la materia prima de la producción, la cual debe convertirse en imagen teatral combinada con el texto dramático en una suerte de unidad escénica; d. Son los mismos miembros de la comunidad quienes actúan, ellos son los agentes protagonistas; e. Se trata de evitar la demagogia, el paternalismo y los falsos estímulos y expectativas; f. El concepto teatro, en el sentido clásico, no debe "ahogar" las formas tradicionales de expresión de los grupos etnográficos (bailes, cantos, ritmos, *bios*, vestidos, decorado, *gestus*, lenguaje, etc.); g. La dirección escénica y coreográfica no debe poseer un acento personal porque podría anular la identidad de los grupos; por lo demás, se trata de desacralizar al director como jefe de escena para que los actuantes comprendan la integridad de la producción teatral; el director-investigador-pedagogo-dramaturgo se convierte en un facilitador del grupo abierto al proceso de enseñanza-aprendizaje pues comprende que no solamente viene a "enseñar" sino, también, y fundamentalmente, a "aprender"; h. Los rasgos identificadores regio-

nales y/o locales deben expresarse cabalmente, evitando que unos primen sobre los otros; i. Para lograr mayor autenticidad se resaltan, en cada caso, las características simbólicas de la *aesthesis* más notables en las expresiones populares.

7. La dramaturgia de Murillo Selva-Rendón comporta una simultaneidad de escritura, no tanto literaria como escénica, en dos vías: la puesta en escena se realiza generalmente con actores no profesionales, los cuales se van educando teatralmente con el entrenamiento y durante la misma puesta en escena. (En algunos casos, como en el de los Garífunas, los actores se alfabetizaron literalmente, muchos no sabían leer ni escribir). El trabajo del director es también el del pedagogo: no solamente prepara actores para que asuman determinados personajes en una estructura dramática que presupone el ritmo y la continuidad escénica, sino que, a su vez, los entrena actoralmente con una visión integral, con una perspectiva de producción/dirección escénica totalizadora para que en el futuro sean ellos mismos quienes afronten el compromiso escénico. Es un trabajo de triple propósito. La dramaturgia se concibe como una tarea integral y colectiva, una acción conjunta en su realización escénica la cual incluye la formación actoral y la distribución del trabajo técnico propio de la puesta en escena. Así, la visión ya no es la de una sóla persona (el dramaturgo o el director) con una jerarquía instaurada, sino el rastro más o menos perceptible de la voz colectiva en la historia compartida con un enfoque multilateral o poliperspectivista.

8. Calificamos la propuesta de Murillo Selva-Rendón como una dramaturgia intercultural, étnica, polifónica, popular y liberadora, en tanto intenta atrapar el ritmo de la vida en una puesta en escena "al natural", tal y como la denomina él mismo. Es una dramaturgia con procesos de acercamiento e inserción, por parte de culturas subalternas, a los

saberes escénicos de la formación discursiva teatral de la cultura hegemónica/colonial sin desdeñar los saberes y prácticas de los actuantes, los cuales se potencian en un diálogo de igual a igual con la cultura occidental dominante. En ese cruce fronterizo del diálogo se fortalece el teatro como una dramaturgia liberadora que abre nuevas posibilidades al espectáculo por su carácter intercultural.

9. El énfasis de la propuesta de Murillo Selva-Rendón parte de la comprensión de que el hecho teatral, siendo un evento público que potencia las mediaciones directamente, es a su vez una representación de sí mismo, es decir, una actividad autorreferencial de la cultura donde se desenvuelve y de los "procesos de frontera" que en ella acontecen. Ello implica una *intraculturalidad* e *interculturalidad* en su práctica, la cual, básicamente, es un proceso de translación ("traducción") sociocultural y simbólico, dado que los materiales codificados culturalmente provienen de diversas mediaciones lo que determina una nueva *mirada antropológica* y, especialmente, una *perspectiva intercultural*.
10. La actividad escénica de Rafael Murillo Selva Rendón, sin considerar su trabajo como actor y director en y con grupos profesionales, e incluso en el teatro europeo y estadounidense (ver anexos), ha privilegiado los puntos fronterizos o de cruce en culturas subalternas, es decir, en los márgenes de una formación discursiva, en este caso de la episteme moderno/occidental. La misma, dadas las características anteriormente enunciadas, es una búsqueda a contrapelo del teatro "políticamente correcto" (emancipador) que se realiza en su país y en la región, como una propuesta de insubordinación cultural y de *aesthesis*, condición que, por ello mismo, incorpora un alto componente liberador y contestatario, es decir, descolonizador, al asumir una práctica de trabajo que presu-

pone la formación de colectivos artísticos comunitarios que incidan directamente en su propia realidad. Murillo Selva- Rendón parte de la desobediencia cultural (praxis cultural de liberación) para que cada persona (agente/actor) pueda hacer de su cultura propia una opción, o discernir cual es su "propia cultura" en un proceso de descarte y/o apropiación, o interacción, con otros universos culturales. Es lo que denominamos *Teatro Liberador* para resumir la amplia y compleja propuesta del director/dramaturgo/pedagogo hondureño.

11. En la propuesta de Rafael Murillo Selva-Rendón se reconoce una corpopolítica escénica en la cual se opera la *autoconstitución de sujetos* a partir de una ética de la corporalidad, tal y como la entiende Franz Hinkelammert y como lo proponía Michel Foucault en tanto una hermenéutica del sujeto. A partir de la liberación del cuerpo se opera una liberación mayor del individuo y de la colectividad: liberación de la mente y de la afectividad que conlleva a una toma de posición desde su propio contexto (pensar y sentir desde el aquí y ahora) para desmarcarse de la geopolítica del poder y del conocimiento (de la *monocultura* o del pensamiento único), o de la asimilación por parte de la cultura colonial/metropolitana, en un proceso *decolonial* y auto referencial que potencia el protagonismo del individuo y del colectivo propiciando, a su vez, la producción de contenidos (metáforas/propuestas) *pluriversales* en una suerte de comunidades auto imaginadas donde la vida se re-produce a cada instante.

6.2. Conclusiones

Durante el transcurso de la investigación y en la exposición del informe, se ha tratado de examinar y mostrar las principales características y aportes teórico-metodológicos de la

evento único, una construcción que remite a sí misma, como el signo poético, y que no imita un mundo de ideas. El drama es primario, no secundario, y se re-presenta a sí mismo, es él mismo cada vez que se disloca en la escena. La representación existe en un presente que identifica al actor, al lugar escénico y al espectador; esa es la diferencia del teatro con otras artes figurativas y con la literatura. En ese sentido la representación no es, o no únicamente, el espectáculo, sino el hacer presente la ausencia, traerla de nuevo a nuestra memoria, a nuestra temporalidad y no sólo ante nuestros ojos, sino ante todos nuestros sensores.

En el caso de Murillo Selva-Rendón la puesta en escena es una representación cotidiana de lo histórico, representación/actuación que se hace frente a un público masivo en un presente/ausente, es decir *in presentia*, donde el subalterno tiene capacidad de agencia porque se muestra con y en todo su cuerpo cultural. La puesta en palabras, en cambio, es un testimonio histórico que solamente se reactiva en la soledad íntima de lector o al "contarse" frente a determinado público. Pero incluso allí hay una independencia de texto y escenario. En el teatro en cambio, hablar ya es actuar, porque la acción no es una simple cuestión de movimientos o de ajetreo escénico manifiesto. En la escena todas las palabras actúan, por ello en la escenificación ciertamente "decir es hacer". Por lo demás, la representación se construye (se actúa) colectivamente, mientras que el testimonio, el contar, se hace individualmente; y se complejiza cuando pasa de "la voz" a "la letra" y/o se habla en nombre de una comunidad. Será por ello que ha habido tanta polémica en cuanto al testimonio oral que se escribe pues la memoria podría adulterarse, al menos matizarse, caso de la guatemalteca Rigoberta Menchú con la etnóloga que la asistió en la escritura/traducción de su texto (Walas: 2007). Es claro que al contar "su historia" el sentido de la vida se presenta

como el de alguien que ha superado la alienación. Ese sería el sentido de la vida en todo sujeto colonizado, dado que los únicos valores que se pueden y deben admitir, cuando se discurre sobre culturas e interculturalidad, son el derecho a la vida y el derecho a ser. Y, según las teorías subalternas y poscoloniales, la existencia emerge en el momento en que se es sujeto de la historia, en el momento en que se puede tomar la palabra y contar (actuar) la propia historia, en el momento en que se es sujeto y autor (actor/agente) de la propia historia. De tal manera que el agente al actuar potencia en mucho la narración, pues en la actuación no solamente se narra sino que también se muestra y se interactúa con los otros (sus compañeros agentes/actores y el público) desde y con núcleos de energía concretos, corporales, y en colectivo.

Por tanto, si la historia está expresada en la corporalidad (corpopolítica) y hay una geopolítica del conocimiento, mientras existan cuerpos atravesados por el discurso de la colonialidad, o que conserven sus huellas, en ese tanto habrá cuerpos dispuestos a desprenderse de su matriz, es decir, cuerpos que deseen actuar (contar, testimoniar, agenciar), para ser otros. La escena es el espacio propicio para ese testimonio, para esos cuerpos dispuestos a actuarse a sí mismos con el ánimo de reencontrar su libertad frente y con los demás, puesto que representar es hacer temporal y auditivamente presente lo que antes no era; es recurrir al tiempo de la enunciación para mostrar algo y, por tanto, insistir en la dimensión temporal del teatro, como en la vida misma. Puede decirse entonces que la existencia comienza cuando nace el deseo de la desalienación, pero este deseo sólo nace desde la experiencia de la alienación. Y mientras haya sentido de la libertad habrá deseo de estar en la escena de la historia y convertirse en agente de la misma. Por eso el proyecto escénico sólo puede sustentarse en la experiencia, en lo vivido. El sujeto crítico que busca desalienarse

actúa liberado de su pasado, pero atado a él por la huella en el presente. Se trataría, como se ha anotado, de una presencia ausente.

De tal manera que hay una dislocación, un desplazamiento histórico, ya que el deseo de desalienación lo libera de ese pasado y lo sitúa en un lugar nuevo. Ese nuevo lugar es el presente, que es el único espacio donde la cultura es y la lucha liberadora puede llevarse a cabo. Y ese presente está vivo en la escena histórica y en el teatro. La huella es la herida que actúa y es la operación crítica frente al discurso colonial. En el discurso crítico, es decir, en la representación desalienadora, emerge la huella, él y ella son la huella. Por ello el lugar central de la operación crítica, como del quehacer teatral y de la representación, es el cuerpo del colonizado ya que fue en ese cuerpo en donde el colonialismo dejó su huella. Se trata no sólo de un cuerpo físico sino también político (cuerpo normativo de leyes o disposiciones) y discursivo (actuante) que enuncia y denuncia una sujeción dislocada, porque la enunciación es universalista y su acción (dramática) liberadora es *pluriversal*.

El otro temor que se alberga es que la entrega de las herramientas de la producción teatral a comunidades y etnias, tal y como lo ha venido haciendo el teatrista que se ha estudiado y analizado, no garantiza *per se* la continuidad de su propuesta y su desdoblamiento metodológico y práctico (encadenamiento productivo) en el tiempo. Se considera que eso dependerá más de las políticas culturales que logren implementar los estados y/o las sociedades civiles hondureñas, centro y latinoamericanas. Por supuesto, la propuesta de Murillo Selva-Rendón en manos de artistas identificados con su médula teórico-metodológica y apropiada por comunidades organizadas que produzcan teatro con perspectiva popular, bien podría incidir en las políticas de los estados mencionados, o, al menos, a potenciar la

conciencia en amplios sectores de la población acerca de la necesidad de políticas culturales populares, democráticas, multiétnicas e interculturales, es decir, descolonizadoras.

Igualmente preocupa la posible instrumentalización de las puestas en escena como espectáculos para turistas y foráneos, o la folclorización de las mismas como mercancía para visitantes, lo que podría acarrear indicios de exotismo y de parálisis de los conectores significativos de los montajes. Sin embargo, se debe tener presente que el arte y las culturas populares corresponden a procesos y no a resultados, y como tales hay que comprenderlas y estudiarlas, porque en esos resultados resuenan las relaciones socioculturales que las hicieron posibles, por tanto, no son objetos estables y estáticos, sino producciones dinámicas y dinamizadoras. No se deben dejar de lado las articulaciones y rupturas que provoca el hecho artístico, o la intervención cultural, al interior de las comunidades y en su interrelación con otras comunidades y etnias, así como con el entorno nacional y regional. En ese sentido, y es una proyección para venideros investigadores, habrá de dársele seguimiento a los procesos que desencadene en el futuro el trabajo realizado por Murillo Selva-Rendón en las diversas y dispersas comunidades donde ha intervenido con su propuesta teatral.

En cualquier caso, algunas de las preguntas iniciales que condujeron a formular una hipótesis y a emprender esta investigación con trabajo de campo y en el terreno teórico-metodológico, bien podrían responderse de la siguiente manera:

Ciertamente existe y es evidente la crisis en el teatro centroamericano y occidental tal y como se apuntó más arriba. Dicha crisis se debe básicamente a que la actividad teatral, por múltiples razones - entre ellas la banalización y comercialización del espectáculo, la intelectualización y "academización" (léase "colonización") de las prácticas escénicas, incluso

en una línea supuestamente "emancipadora", así como la emergencia de las tecnologías livianas del entretenimiento como ampliación de los *mass media* - se ha convertido en una actividad de élite alejada del gran público. Una manera de superar la crisis del teatro en Centroamérica desde Centroamérica podría ser el retorno a los sectores populares y a su riqueza performativa y estética, otorgándoles la oportunidad de convertirse en protagonistas del hecho teatral y de participar del mismo como agentes en todos los ámbitos de su producción y disfrute.

Pero el teatro popular se ha invisibilizado y se ha segregado como teatro no profesional, como "teatro aficionado", no pertinente o no válido, residual, básicamente porque se ha despreciado la riqueza performativa de las culturas populares y no se les ha permitido a los sectores subalternos acceder a la práctica y a la producción teatral. Pero, además, porque la formación académica o "profesional" del teatrista centroamericano, cuando existe, por las características coloniales implícitas, con frecuencia desdeña las prácticas culturales populares auto concibiendo las suyas como superiores, casi como las de un ser elegido, poco más o menos que "sagrado", idealizando en mucho su talento y su creatividad y colocándose como el portador de las claves hermenéuticas del quehacer teatral. Dichos teatristas se auto perciben dentro de un encargo mítico, casi jeroglífico, o parecido a un ideograma, a partir de una especie de metalenguaje, por tanto insisten en un teatro política y estéticamente correcto, a imagen y semejanza del teatro de las metrópolis, en concordancia con las políticas culturales (coloniales) de los grupos hegemónicos, aunque muchas veces propongan su trabajo dentro de una línea supuestamente emancipadora. Para ellos el teatro popular permanece ausente.

Como se ha visto en el transcurso de la presente investigación, definitivamente el teatro es un sistema de producción de sentido capaz de incidir en la identidad local, nacional y regional. De hecho, es un mediador eficaz para el desarrollo de la conciencia individual y colectiva en torno a su identidad y singularidad cultural, si se le potencia como una acción colectiva desde las bases de una comunidad con las características históricas, socioculturales y de *aesthesis* de esa misma comunidad y de su entorno. En esa perspectiva la práctica teatral tiene la capacidad de convertir *cuerpos dóciles* y *extraños*, tal y como los denomina Boaventura de Sousa Santos (2009: 80), en cuerpos actuantes y rebeldes, es decir con la conciencia histórica de su capacidad personal y social de agencia.

Por ello el tipo de teatro que debería proponerse en la actual etapa de globalización bajo esquema neoliberal debe partir de las propias necesidades, desigualdades entre clases y conflictos de las comunidades centroamericanas, así como de las búsquedas conceptuales y estéticas de los artistas de la escena con perspectiva popular, los cuales se comprometerían en la detección de esas necesidades, desigualdades y conflictos en las manifestaciones simbólicas de sus mismas comunidades. Si se trata de intentar respuestas atinentes para un teatro en Centroamérica, desde Centroamérica, no se duda en afirmar que una de las vías más interesantes, inéditas y amplias, es la que propone Rafael Murillo Selva-Rendón desde su práctica escénica, con todas las características, contradicciones, conflictos y expectativas que la misma comporta y puede suscitar.

Es importante subrayar que estas respuestas apuntan hacia un problema al cual no se pretendía dar solución definitiva, pero que se plantean como insumos, o puntos de referencia (de partida o de llegada), para desarrollar una, o varias propuestas, desde la interpretación de la problemática, las cuales bien pueden mirarse como avances conceptuales o paradig-

mas de abordaje al mismo fenómeno. En general, se entiende y concluye que las prácticas significantes deben analizarse ancladas en la historia y vinculadas a las estructuras económicas de un sistema social. "Cualquier práctica es simultáneamente económica y simbólica, a la vez que actuamos a través de ella nos la representamos atribuyéndole un significado" (García Canclini, 1982: 33). En este caso se trataba de localizar la diferencia entre contar la historia o representarla, no como un *sociodrama*, sino como una práctica descolonizadora para producir un reconocimiento individual y colectivo en la expresión identitaria. Es claro que la representación no solamente exhibe y expresa, es decir, no es sólo el espectáculo ya que el escenario es un evento único, "una construcción que se remite a sí misma" (Pavis, 1998:397). La representación sólo existe en el presente escénico común a los actores y espectadores, ello, como se ha destacado, es lo que diferencia al teatro de las demás artes y de la literatura. Y también es la diferencia entre actuar y contar. Cuando se actúa también se cuenta, pero integralmente, o sea, desde el *gestus*, desde el *bios*, desde el propio cuerpo en interacción y en diálogo con otros cuerpos *in presentia*. En el caso analizado la vivencia escénica trasciende la misma concepción de espectáculo y de sociodrama en un proceso integral de *aesthesis* donde la presencia es ausencia y viceversa, es decir, es historia siempre presente, no solamente memoria.

Se trataba de indagar, además, si en el teatro popular centroamericano se elaboraban y desarrollaban metodologías de producción que pudieran ofrecer elementos conceptuales y operativos para renovar y revitalizar el quehacer teatral de la región, así como para ofrecer cierta resistencia identitaria, desde lo simbólico, a los procesos de globalización inducidos por las metrópolis contemporáneas. Se detecta que se están desarrollando muy pocas metodologías y proyectos con perspectiva popular y, dentro de esa perspectiva, con una "poé-

tica" formal novedosa. Por tanto, la propuesta estudiada y analizada se reconfigura como una amplia ventana por donde podría asomarse el teatro centroamericano en una época signada por la transnacionalización neoliberal y la galopante pérdida de autonomía de los estados periféricos para, desde su propia historia y entorno sociocultural, replantearse su quehacer dentro de la formación discursiva occidental/colonial con una visión de resistencia cultural y de sobrevivencia desde la *aesthesis*, es decir, fronteriza, por tanto decolonial y liberadora.

Los resultados de la presente investigación conducen a la tesis de que Rafael Murillo Selva-Rendón ciertamente ha venido revirtiendo el proceso de producción teatral, *cambiando los términos de la conversación* con una propuesta dentro de la *aesthesis* que tiene como fuente la expresividad (*performatividad*) y la capacidad artística de los sectores populares en la escena centroamericana, especialmente hondureña. Su propuesta de *aesthesis* y su "metodología" teatral son un instrumento de producción de discurso contrahegemónico, en tanto y cuanto intentan enfrentar la crisis teatral centroamericana y universal desde una perspectiva popular con una contra-metodología (disidencia) teatral notablemente novedosa en la región por su carácter formal, comunitario, intercultural, descolonizador y liberador; dicho de otra manera, como una alternativa de *aeshesis* teatral y de vínculo social. Pero, además, porque procura posicionar el teatro centroamericano en la escena internacional con una iniciativa propia que lo acentúe como un teatro regional identificador, pero, a su vez, *pluriversal*, dadas las características y premisas singulares de su *aesthesis*, así como las socioculturales e históricas, éticas y políticas, que lo distinguen, lo impulsan y lo podrían renovar.

Ahora bien, como se ha insistido, el problema estriba en que las experiencias estudiadas, especialmente la de Murillo Selva-Rendón y su "método de trabajo" (de producción), son consideradas ausentes o residuales por el canon y el dispositivo institucional, aunque sean contemporáneas en modos que la "teatralidad" dominante todavía es incapaz de reconocer.

Obviamente no se trata de visibilizar esas experiencias para oponerlas a las estéticas teatrales dominantes como alternativa pues ello, ya de por sí, supone cierta subalternidad; sino que se trata de generar una nueva forma de relación entre unas y otras. Como señala Boaventura Sousa de Santos con respecto al conocimiento científico y otras formas de conocimiento, el asunto consiste en concederles "igualdad de oportunidades" (Santos, 2009: 116). Eso sí "buscando la maximización de sus respectivas contribuciones" (Santos, 2009: 116) a la construcción de unas artes escénicas desde nuestras mismas realidades históricas y socioculturales. Tampoco se trata de atribuir igual validez a todos los tipos de producción teatral (canónico/académica, empresarial/comercial, emancipadora, popular, etc.), "sino en permitir una discusión pragmática entre criterios de validez alternativos, una discusión que no descualifique de partida todo lo que no se ajusta al canon" de la estética occidental moderna o tardo (pos) moderna.

Sin embargo, detrás de esas consideraciones de validez y de igualdad de oportunidades epistemológicas, coexiste el criterio ético/político; ello quiere decir que la propuesta final de esta investigación presupone un desafío a las jerarquías universalizantes y abstractas, así como a los poderes que de dichas jerarquías emanan. Las jerarquías deben ser concretas, es decir, deben partir de la validación de una intervención en el mundo real en confrontación con otras intervenciones. Entre los diversos tipos de intervención pueden existir contradicciones o complementariedades, pero, en cualquier caso, el debate entre ellas debe estable-

cerse por juicios cognitivos y juicios éticos y políticos. La validez o invalidez de un tipo de teatro deseado, o determinado, pasan, claro está, por la objetividad del proceso cognitivo, pero, en el caso del análisis y de la investigación artística, dicha objetividad no debe chocar con la neutralidad o no del planteamiento ético/político. En otras palabras, la epistemología busca ser objetiva, pero nunca neutral (Santos, 2009:117). La idea final es "revelar la diversidad y multiplicidad de las prácticas" (Santos, 2009:123) escénicas comunitarias/identificadoras y "hacerlas creíbles por contraposición a la credibilidad exclusivista de las prácticas hegemónicas" (Santos, 2009: 125). Se trata, en suma, de incluir en el cronotopo escénico centroamericano a las prácticas ausentes en su canon y/o dispositivo institucional, es decir, las prácticas escénicas silenciadas, suprimidas o marginadas, en todo caso invisibilizadas o concebidas desde lo "teatralmente correcto" (sea éste oficial/académico o emancipador), como no existentes. Y de aportar insumos teórico/metodológicos para que, en general, el teatro centroamericano se despoje de las máscaras coloniales y eurocéntricas que no le permiten mostrar ni mirar su verdadero rostro.

De tal manera que el trabajo de Murillo Selva-Rendón podría ubicarse en el concepto de la "ecología de los reconocimientos" (Santos, 2009: 121). En esa línea conceptual la acción cultural (teatro comunitario/identificador/liberador) incorpora y modela racionalidades alternativas (socialidad) sin que se constituya en una esfera diferenciada de la vida social tal y como sucede en la concepción liberal/burguesa de la cultura y, por ende, del arte. El resultado es que la idea de ciudadanía se ensancha en los actores/agentes adquiriendo un significado más preciso acerca de la individualidad/colectividad y su articulación con la exigencia de reconocimiento cultural y político, a la vez que se potencia la visión de los mismos respecto de la redistribución económica y sociocultural.

No obstante, el proyecto teatral estudiado y confrontado en el plano de las igualdades en que se presenta, no debe verse como una alternativa unívoca ante la crisis del teatro occidental y centroamericano por antonomasia, sino como una posibilidad entre otras. En ese sentido podemos utilizar el concepto de "Lo Todavía No" (*Noch Nicht*) de Ernst Bloch (citado por Santos: 2009: 127.132) en el tanto que es, "por un lado, capacidad (potencia) y, por otro, posibilidad (potencialidad)" (Santos, 2009: 128). Es decir, que es una posibilidad que posee cierta opacidad aún, así como cierto componente de incertidumbre "que resulta de una doble carencia: el conocimiento apenas parcial de las condiciones que pueden concretar la posibilidad; el hecho de que dichas condiciones sólo existan parcialmente" (Santos, 2009: 128). Dicho de otra manera: la propuesta teatral de Murillo Selva-Rendón tiene sentido en cuanto posibilidad de su proyecto de *aesthesis* en el abanico escénico centroamericano, pero no tiene dirección en tanto las relaciones socioeconómicas y de poder de nuestras sociedades pueden, o no, potenciarlo como posibilidad cierta, por "tanto puede acabar en esperanza (o) como desastre" (Santos, 2009: 129. La (o) es agregado nuestro). La propuesta es, desde nuestra espectativa, una expectativa en el teatro centroamericano que debe tenerse en cuenta como tal.

En esa perspectiva, y siguiendo las reflexiones de Santos en su "Sociología de las emergencias", abandonamos la idea mecánica de la determinación para asumir la "idea axiológica del cuidado" en la dimensión ética que el autor portugués le atribuye: "su objetividad depende de la calidad de su dimensión subjetiva" (Santos, 2009: 130). Esto debe religarse con la necesaria discusión sobre las ciencias sociales, los estudios culturales /humanísticos, o las humanidades, especialmente cuando se ocupan de prácticas artísticas. No se debe olvidar que el arte trabaja fundamentalmente con sentimientos y emociones, por tanto, lo

menos que se puede esperar de las metodologías de investigación artística, es que estas asuman los sentimientos y las emociones (la *aesthesis*) como una perspectiva de exploración que evita la mecánica del progreso y las teorías lineales del tiempo con raíz epistemológica en la matriz europea. En ese sentido se debe repensar el hecho de que "las acciones colectivas de transformación social (...) exigen siempre una cobertura emocional, sea el entusiasmo o la indignación" (Santos, 2009: 130). Incluso las corrientes del conocimiento y sus prácticas precisan de lo que Santos denomina la "corriente cálida" ("opuesta a la corriente fría" del conocimiento; ambas componentes de la personalidad: Santos, 2009:130) de las emociones en tanto desafío y voluntad para vencer obstáculos. Estas rutas de pensamiento quedan abiertas como insumos germinales para investigaciones que se ocupen de la actividad artístico/cultural. "Como dijo Bloch, los conceptos fundamentales no son accesibles sin una teoría de las emociones" (Santos, 2009: 130).

La investigación realizada se inscribe entonces en el marco de un "conocimiento argumentativo" tal y como lo define Santos en su Sociología (2009:132), el cual, en vez de demostrar convence a fuerza de su misma argumentación que no se supone racional sino razonable. Es un conocimiento que avanzará en tanto atienda y distienda, dialogue con y traduzca, saberes y prácticas emergentes. En resumen: se proponen no solamente propuestas alternativas ante totalidades y discursos existentes, en este caso teatrales, sino, además, nuevas formas y estrategias de pensar y actuar ante esas totalidades y discursos.

ANEXOS

1. Declaración de principios del TEUM de Tegucigalpa, Honduras (1973)

1.2. Búsqueda de un lenguaje popular

"Partimos de la base que al pueblo no hay que darle ninguna cultura. Creemos que lo más constructivo en este campo es que él encuentre y dignifique la suya. Solamente así nuestro país podrá convertirse en sujeto activo y creador y no en sujeto pasivo, como hasta ahora se ha querido mantenerlo. Pretendemos realizar una experiencia teatral más nuestra que extranjera"

1.3. Comportamiento escénico

"Procuraremos que el actor se exprese lo más libremente posible, facilitándole así el encuentro con su propio lenguaje que no es solamente el suyo, sino también el de la sociedad que lo circunda".

1.4. La identidad

"Lo importante, lo urgente es SER, mirara hacia adentro para poder proyectarse con altura hacia afuera. Sólo andando por este camino, que es el más difícil, pero el más seguro, podemos hacer uso en forma libre, crítica y racional de las corrientes culturales y elementos técnicos que adoptamos del exterior. Estamos seguros que ninguna fórmula mágica podrá sacarnos de la terrible deformación que trae consigo el subdesarrollo. Esto que es cierto para la cultura, lo es asimismo para la economía, la política, y cualquier otra forma de manifestación social e individual".

1.5. Ruptura con la dependencia

"El colonialismo asfixia y destruye la cultura nacional. En el caso de nuestro país, esta dependencia adquiere formas chabacanas y grotescas, en donde se mezclan

comportamientos feudales y neocoloniales matizados con una buena dosis de beatería y almidonamiento".

"Nuestras clases dirigentes por haber asumido el rol de capataces no han podido ni han querido convertirse en generadoras de riqueza y mucho menos de cultura nacional"

Manifiesto del TEUN, abril, 1976

Posteriormente, y a raíz de los conflictos que se originaron entre el grupo teatral y algunos miembros de la Universidad Nacional de Honduras y algunas fuerzas políticas, se publicó un nuevo documento en el que se sostenía lo siguiente:

a. "El arte tiene sus propias leyes de desarrollo las cuales es necesario estudiar y conocer para poder plantear una política artística coherente con las necesidades del país".

b. "Creemos que el arte en general, y el teatro en particular, pueden ayudar al proceso de liberación siempre y cuando su realización esté respaldada por la seriedad técnica e ideológica que amerita".

c. "Sostenemos que para el desarrollo de un teatro nacional y de vanguardia, debe permitirse el florecimiento y estímulo a los diferentes estilos y escuelas que puedan nacer y desarrollarse. Creemos que es desequilibrada la actitud de querer destruir al niño antes que nazca. Lo primero es luchar para que el hecho teatral exista, después las mismas contradicciones, el trabajo personal y el desarrollo histórico se encargarán de eliminar lo inservible".

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA

d. "Proponemos un amplio movimiento teatral vinculado al pueblo. Estamos convencidos de que es el pueblo el que tiene la última palabra para indicar el camino a seguir. Consideramos jactanciosa la actitud de aquellos que se otorgan casi *por derecho divino* la pretensión de ser sus auténticos voceros; esa actitud se convierte en soberbia cuando se realiza a través del poder que otorga un escritorio".

e. "Reiteramos nuestra posición de no ser brazo cultural de ninguna agrupación política. Hemos preferido conservar una cierta independencia, la que nos permite ahorrar esfuerzos para luchar contra el peligro de un nuevo fascismo que se cierne sobre nuestro país. Esto nos parece más útil que gastar energías en ahondar la división que erosiona en estos momentos a nuestras fuerzas progresistas"

2. Biobibliografía de Rafael Murillo Selva-Rendón

Rafael Murillo Selva-Rendón, nació el 19 de agosto de 1936 en Tegucigalpa, Honduras. En 1960 obtuvo el título de abogado en la Universidad Nacional de Santa Fe, Colombia. Entre 1967 y 1970 consiguió una Maestría en Historia Económica en la Universidad de La Sorbona, París. En 1971 obtiene el doctorado en Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional de Santa Fe, Colombia. Ha sido agregado cultural de Honduras ante el gobierno colombiano, así como embajador en ese país y en la República de Ecuador. Fue director del proyecto de Rescate de la Identidad Garífuna, patrocinado por la *Inter American Foundation*. Entre 1983 y 1986 fue sub director para América Latina y el Caribe del área de Cultura de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura (UNESCO).

Sus ensayos, artículos y obras teatrales han sido publicadas en diversos periódicos y revistas internacionales como *Le Monde* de París, Revista *Plural* de México, diario *Le Marseille* de Francia, diario *Phoenix* de San Francisco, California; *El Matutino* de Panamá, *La Voz del Interior* de Córdoba, Argentina, entre otros. Es actor, director teatral y dramaturgo. Ha recorrido buena parte del planeta, dirigiendo, actuando y mostrando sus puestas en escena e impartiendo conferencias, seminarios y talleres en distintas universidades, instituciones, grupos y centros culturales. También ha realizado trabajos de cine y televisión como actor y productor en Colombia y Francia. Varios de sus montajes teatrales han sido invitados a participar en los más importantes festivales de América y Europa.

Para ampliar y complementar la biografía de este *sui generis* teatrista, nos apoyamos en la descripción y recuento que hace el crítico uruguayo residente en Francia, Claude Namer:

"Rafael Murillo Selva nace en Honduras en 1936. A los dieciséis años abandona el hogar familiar, viaja por Centroamérica y termina instalándose en Colombia en donde prosigue estudios universitarios. (...) Pese a los numerosos problemas que se le plantean en su condición de dirigente político (se verá privado de pasaporte durante tres años), logra recibirse de Doctor en Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional de Bogotá. Después de sus primeras experiencias como actor y director en el medio universitario, trabaja con Santiago García que le hace descubrir a Brecht y las diversas corrientes del teatro contemporáneo. En 1965 forma parte del grupo que funda la Casa de la Cultura, la que luego tomará el nombre de "La Candelaria".

Investigador apasionado del hecho teatral, desde entonces va a buscar las formas de un teatro nacional sin descuidar las perspectivas histórico-culturales e internacionales. En 1967 es invitado a Cuba por Casa de las Américas y a México por el Teatro Coyoacán para dictar conferencias sobre Peter Weiss y Brecht. Ese mismo año también viaja a Francia donde trabaja con Roger Planchon en el montaje de "Mise en Pieces du Cid", lo que no le impide obtener una maestría en Historia Económica del siglo XIX en La Sorbona, ni participar como animador del décimo distrito durante los acontecimientos de mayo de 1968. Después de una breve estadía en Berlín, invitado a participar en un encuentro internacional sobre Brecht, llega a Sri Lanka (Ceylán), donde pone en escena una versión propia de ***Sebastián sale de***

compras, del guatemalteco Manuel José Arce. Viaja durante varios meses por la India y Nepal, donde asiste a manifestaciones de arte popular y descubre el teatro moderno que se desarrolla en esos países a partir de pautas culturales milenarias. En 1971 vuelve a Honduras y desde entonces vive alternativamente en su país y en Colombia. En 1971 funda el "TEUM" (Teatro Experimental Universitario de La Merced) en el seno de la Universidad Nacional de Honduras y monta los siguientes espectáculos: ***Sebastián sale de compras*** (versión libre), ***Don Anselmo*** (adaptación del ***El Burgués Gentilhombre*** de Molière a la situación hondureña), ***Huracán Fifí***, creación colectiva sobre el tema del huracán que asoló a Honduras en 1975, ***Los que van quedando en el camino***, de la escritora chilena Isadora Aguirre (en calidad de asesor) y ***El canto del Fantoche Lusitano*** de Peter Weiss. Al mismo tiempo con su grupo busca echar las bases de una cultura y práctica teatrales mediante cursos en escuelas, fábricas y en el campo. De esta actividad nacen grupos obreros, campesinos e infantiles.

En 1974 es invitado a Guatemala a integrar el jurado del Sexto festival de Cultura y es en ese mismo país, dos años después, durante el Festival Mundial de Teatro, que su grupo es consagrado unánimemente como el más sobresaliente de América Latina. En 1977 participa en el Congreso de Americanistas celebrado en La Sorbona, París, Francia". (Namer, en Umaña, 2003: 341-342).

2.1. Sobre la escena: dirección, actuación y asistencias

2.1.1. Dirección escénica

1. **Bataclán**. (Revista musical de Rafael Murillo Selva Rendón y Horacio Cadalso). Instituto Central, Tegucigalpa, Honduras, 1954.
2. **La cuerda**. (Eugenio O 'Neill). Teatro Universitario de Honduras, Tegucigalpa, Honduras, 1960.
3. **La cabeza del flautista** (Valle Inclán). Teatro Universitario, Bogotá, Colombia. 1963.
4. **Los patrulleros** (sobre un texto de Andrés Morris). Creación colectiva con el Teatro nacional de Honduras, Tegucigalpa, 1969.
5. **Sebastián sale de compras** (versión y adaptación al francés de Manuel J. Arce) con el *Theatre d'haujourdui*, París, Francia, 1970.
6. **Sebastián sale de compras** (versión y adaptación en lengua Cingalesa). Colombo, Sri Lanka, 1971.
7. **Sebastián sale de compras** (versión y adaptación de Manuel J. Arce). Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM), Tegucigalpa, Honduras, 1972.
8. **Antes del desayuno** (Eugene O'Neill). Teatro nacional, Tegucigalpa, Honduras, 1973.
9. **Don Anselmo** (adaptación de El Burgués Gentilhombre de Molière). Teatro Experimental Universitario de La Merced (TEUM), Tegucigalpa, Honduras, 1973.
10. **Cuatro piezas de Molière** (extractos). Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM), Tegucigalpa, Honduras, 1974.
11. **El Huracán Fifí** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva). Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM), Tegucigalpa, Honduras, 1974.

12. **El canto del fantoche lusitano** (Peter Weiss). Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM), Tegucigalpa, Honduras, 1975.
13. **El Bolívar descalzo** (Rafael Murillo Selva- Rendón, creación colectiva). Teatro Anónimo Identificador, Colombia, 1975.
14. **El terremoto** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva). Grupo campesino 13 de febrero de San Bartolomé de Milpas Altas, Verapaz, Guatemala, 1976.
15. **El canto del fantoche lusitano** (Peter Weiss). *Theatre d'haujourdui*, París, Francia, 1977.
16. **El canto del fantoche lusitano** (Peter Weiss). Con el grupo *Relais Culturel*, Aix en Provence, Francia, 1977.
17. **José Cecilio del valle y la Independencia** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva). Teatro Nacional, Tegucigalpa, Honduras, 1978.
18. **Loubavagu o el otro lado lejano** (Rafael Murillo Selva). Grupo Superación Garífuna, Guadalupe, Colón, Honduras, 1980.
19. **Sebastián sale de compras** (Manuel J. Arce, versión en inglés). *The Bear Republique Theatre*, Santa Cruz, California, Estados Unidos, 1981.
20. **El canto del fantoche lusitano** (Peter Weiss). Conjunto Teatral Rascaniguas, Tegucigalpa, Honduras, 1983.
21. **La excepción y la regla** (Bertolt Brecht). Teatro Universitario, Tegucigalpa, Honduras, 1983.
22. **El extensionista** (Felipe Santander). Conjunto Teatral Rascaniguas, Tegucigalpa, Honduras, 1986.

23. **La Reina Malvada** (Rafael Murillo Selva-Rendón, teatro infantil, creación colectiva). Teatro La cantera, San Juancito, Departamento de Francisco Morazán, Honduras, 1990.

24. **El derecho a la vida** (Rafael Murillo Selva-Rendón, teatro infantil). Teatro La Cantera, San Juancito, Departamento de Francisco Morazán, Honduras, 1990.

25. **La empresa perdona un momento de locura** (Rodolfo Santana). Conjunto Teatral Rascaniguas, Tegucigalpa, Honduras, 1992.

26. **Hasta que el teatro nos hizo ver** (reportaje filmado de la obra teatral Loubavagu o el otro lado lejano en colaboración con René Pauck.). Tegucigalpa, Honduras, 1992.

27. **Creo que nadie es capaz de mentir o el caso Riccy Mabel** (Rafael Murillo Selva-Rendón). Teatro Juvenil El Manchén, Tegucigalpa, Honduras, 1995.

28. **La danza con las almas** (Rafael Murillo Selva-Rendón, teatro ceremonial-creación colectiva). Conjunto *Lanigüi Mua* (Corazón de la Tierra), Triunfo de la Cruz, Tela Honduras, 1996.

29. Versión filmada de la obra teatral **Creo que nadie es capaz de mentir o el caqso Riccy Mabel** en colaboración con Ricardo Morales. Tegucigalpa, Honduras, 1997.

30. **El marqués de Tutti Fruti** (adaptación de un texto de Molière, versión de Rafael Murillo Selva-Rendón). Grupo Bambú, Tegucigalpa , Honduras, 1999.

31. **El Sida y la vida o La historia de Colacha Cruz** (Rafael Murillo Selva-Rendón, para títeres y actores). Grupo Bambú, Tegucigalpa, Honduras, 1999.

32. **La historia de una ceiba** (Rafael Murillo Selva-Rendón). Conjunto infantil La Cantera, San Juancito, Departamento de Francisco Morazán, Honduras, 2000.
33. **No es el final del viaje** (creación colectiva). Grupo Siempre Viva de jubiladas del INJUPEM, con la co-dirección de Felipe Acosta, Tegucigalpa, Honduras, 2001.
34. **Y no aprendimos la lección** (creación colectiva). Grupo Teatral U.P. (Universidad Pedagógica), Tegucigalpa, Honduras, 2001.
35. **La caja idiota** (*sketch*). *Grupo Divulgacao*, Universidad de Juz de Fora, Brasil, 2002.
36. **La olla** (Plauto). Grupo teatral U.P. (Universidad Pedagógica) con la colaboración de Freddy Ponca, Tegucigalpa, Honduras, 2002.
37. **Por unos cuantos piquetitos** (Laila Ripoll Cuetos). Teatro Taller, Tegucigalpa, Honduras, 2002.
38. **El dinki-dingki en los tiempos del Sida** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva). Teatro Interétnico: Escuela Normal Mixta de Trujillo, Honduras, 2003.
39. **El dinki-dingki en los tiempos del Sida** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva: nueva versión). Grupo teatral U.P., Tegucigalpa, Honduras, 2004.
40. **El dinki-dingki en los tiempos del Sida** (Rafael Murillo Selva-Rendón, creación colectiva: tercera versión). Escuela Normal Mixta de Trujillo, Honduras, 2005.

41. **Pepita y Ramona, una historia de amor** (Rafael Murillo Selva-Rendón). Grupo de personas afectadas por el *Síndrome de Dawn*, Festival Internacional de Teatro Alternativo, Bogotá, Colombia, 2008.

2.1.2. Como asistente de dirección

1. **El jardín de los cerezos** (Anton Chejov). Dirección Santiago García, Bogotá, Colombia, 1967.
2. **La manzana** (Jack Gelber). Dirección Santiago García, Bogotá, Colombia, **1967.**
3. ***La mis en piece du Cid*** (Corneille). Como observador. Dirección Roger Planchon, *Theatre de la Cite Villeurbane*, Lyon, France, 1967.
4. **Electra Garrigó** (Virgilo Piñera). Como asesor. Dirección Flora Lauten, teatro Buendía, La Habana, Cuba, 1985.

2.1.3. Como actor

1. **La cuerda** (Eugene O'Neill). Dirección: Enrique Ponton, Bogotá, Colombia, 1959.

2. **Galileo Galilei** (Bertolt Brecht). Dirección: Santiago García, Bogotá, Colombia, 1965.

3. **El asesinato de Jean Paul Marat** (Peter Weiss). Dirección: Santiago García, Bogotá, Colombia, 1966.

4. **Sebastián sale de compras** (Manuel J. Arce). Dirección: Rafael Murillo Selva, Tegucigalpa, Honduras, 1972.

5. **Don Anselmo** (Adaptación de El burgués gentilhombre de Molière). Dirección: Rafael Murillo Selva, Tegucigalpa, Honduras, 1973.

6. **El canto delo fantoche lusitano** (Peter Weiss). Dirección: Rafael Murillo Selva, París, Francia, 1977.

7. **El río de las tumbas** (largo metraje cinematográfico). Dirección: Julio Luzardo, Bogotá, Colombia, 1966.

3. **Elenco de *Loubavagu* o *El otro lado lejano*** (Estreno: junio 1979)

Grupo Superación (Guadalupe) desde 1979

Catalina Ballesteros Fernández	(Grupo base desde 1979)
Cayetana Arzú Zapata	(Grupo base desde 1979)
Emeteria Bernárdez Ellis	(Grupo base desde 1979)
Lidia Bernárdez Cayetano	(Grupo base desde 1979)
Laura zapara Saravia	(Grupo base desde 1979)
Rosa Lourdes Arzú	(Grupo base desde 1979)
Andrés López Sabio	(Grupo base desde 1979)
Venancio Caballero	(Grupo base desde 1979)
Ignacio Mejía Mauricio	(Grupo base desde 1979)
Julián Güity	(Grupo base desde 1979)
Román Bernárdez	(Grupo base desde 1979)
Ludivina Rodríguez	(Grupo base desde 1979)

Han participado en las diferentes giras:

Rina Martínez	Luis Caballero
Atanacia Bernárdez	Deogracias Flores
Eusebia Bernárdez Ellis	Trigilia Sosa
Santa Mónica Caballero	Justo Ellis
Rosa Martínez	Enrique Güity
César Flores	Oscar Pérez

Nieves Zapata

Eleuterio Arriola

Magín Caballero

Jorge Pérez

Ignacio Mejía (hijo)

Ángel Evalisto

Teodora Sosa

Tomás Bernárdez

Santiaga Bernárdez

Isidra Córdoba

Ramón Bernárdez

Martina Pitio

Darys Gamboa

Ignacio Mejía Zapata

Guadalupe Ballesteros

Sergia Ballesteros

Andrea Miguel

Dionisia Bernárdez

Aurelia Flores

Arcángel Ruíz

Auroro Chamorro (Q.E.P.D.)

Obdulia Arzú

Juan Oliva

Julia Cayetano

Julián Fernández (Q.E.P.D.)

Valeria Arzú

Felipa Álvarez

Madelina Fernández

Máxima Flores

Berta Quioto

Equipo técnico:

Decorados (realización) UTE Köengeten y Aníbal Cruz

Asistentes: Roberto Bude, Héctor Valeriano, Juan Ramón Gadlhy, Marta Hernández, Alicia de Jaén, Marvin Corrales.

Luces: Buenaventura Miguel y Carlos Ortez

Asistencia de Dirección: Michelle Barthèlemy

Coordinador (productor): Natividad Rochez Miranda

Texto y Dirección General: Rafael Murillo Selva-Rendón

4. **Elenco de *Creo que nadie es capaz de mentir* o *El caso Riccy Mabel***. (Estreno: 7 de setiembre de 1995).

Conjunto teatral juvenil El Manchén (Reparto inicial):

Jeany Gálvez	José Mauricio Reyes
Karina Gálvez	Isaac Cruz
Miriam Elizabeth Cruz	Ricardo Parada
Martha Parada	Catalina Núñez

Posteriormente se integraron:

Jessy Mercedes Escaño	Margarita López
Jorge Pino	Irma Cruz
Miriam Núñez	Oscar Orlando Rivera
Cecilia Pavón	Reiniery Morel

Equipo técnico

Luces	Carlos Ortéz Lagos (Q.E.P.D.)
Sonidos (efectos y audio)	Audio Centro, Javier Chain
Asistentes de Producción	Suyapa Felicidad, Melvin Figueroa, Audry Zelaya.
Escenografía y Vestuario	Regina Aguilar
Pinturas (diapositivas)	Ezequiel Padilla

Musicalización	Alfredo Corrales y Cristian Mendoza
Afiche	Felipe Burchard
Fotografías	Evaristo López
Diapositivas (tomadas de la prensa nacional)	Francisco Andino
Diseño de Programa	José Mauricio Reyes
Asistente de Dirección	Marvin Corrales
Tramoya (Técnicos del Teatro Nacional)	Joaquín Bardales, Edgardo Cáceres y Manuel de Jesús Hernández
Texto, puesta en escena y Dirección General	Rafael Murillo Selva-Rendón

5. **Elenco de *Danza con las almas*.**

Grupo *Lanigüi Mua* (*Corazón de la Tierra*), El Triunfo de la Cruz, Tela, 1996.

Martina García	Ernestina Fernández
Marcelo Torres	Laurencio Clother
Juan Martínez	Eulalia Cast
Santos Guzmán	Anacleta Ventura
Ángela Flores	Secundina Zapata
Leticia Reyes	Emmy Álvarez
Cristina Reyes	Nelsy Herrera
Gerson Zúñiga	Jorge Bermúdez

José Luis Aranda

6. **Elenco de *La historia de una ceiba* o *Antes del Huracán*.**

Grupo Infantil La Cantera (San Juancito)

Nadia Zennaki (actriz francesa)

Gabriela Milla

Mario Zepeda

Loany Zepeda

Augusto Maximiliano

Delma Zepeda

Karla Canales

Margarita Cruz

Juan Carlos Rendón

Asistente Técnico — Nadia Zennaki

Musicalización — Mariano Rodríguez

Texto y Dirección General — Rafael Murillo Selva-Rendón

BIBLIOGRAFÍA

Amoretti Hurtado, María. (1999-2000). La casa de los Mondragón. *Revista Ístmica Facultad de Filosofía y Letras UNA* (5-6), 105-131.

Arias, Arturo. (1978, 13 de febrero). Rafael Murillo Selva y las nuevas búsquedas del teatro Popular. *Diario La Tribuna*.

Artaud, Antonin. (1969). *El teatro y su doble*. La Habana, Cuba: Instituto del libro.

Augé, Marc. (2006). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, España: Gedisa.

Bajtin, Mijaíl. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Barthelemy, Michelle. (1981, 11 de enero) .Loubavagu (El otro lado lejano). Diario *Le Monde*.

Blanco Olivares, Ricardo. (1998). *Hacia un teatro nacional, o la actualidad del teatro indígena*. Ponencia inédita. Archivo del autor.

Blanco Olivares, Ricardo. (1983). *Lucha de clases y Teatro Operativo en América Latina*. Revista *Praxis* 27-28, Julio-diciembre 1983. (151-164).

Blandón, Erick. (2003). *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua, Nicaragua: URACCAN.

Bourdieu, Pierre. (1998). La dinámica de los campos. En *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. (223-253). Madrid, España: Taurus.

Breton, Alain. (1999). *Un drama dinástico maya del siglo XV*. México-Guatemala: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.

Brinton, Daniel G. (1998). Historia del baile del Güegüence. En *Baile del Güegüence o macho ratón*. Managua, Nicaragua: Editorial Hispamer, 9-15.

Broyles-González, Yolanda. (1994). *El Teatro Campesino*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.

Bulmer-Thomas, Víctor. (1993). La crisis de la economía de agroexportación (1930-1945). En: Acuña Ortega, Víctor Hugo (Ed.), *Las repúblicas agroexportadoras. Historia General de Centroamérica*, Cuarto tomo. Madrid, Ediciones Siruela.

Cea, José Roberto. (1993). *Teatro en y de una comarca centroamericana*. San Salvador, El Salvador: Canoa Editores.

Centeno García, Santos. (1997). *Historia del movimiento negro hondureño*. Tegucigalpa, Honduras: Edición del autor.

Coelho, Ruy de Andrade. (1995). *Los negros caribes en Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: Guaymuras.

Concha Muñoz, María Ángeles; Elices Agudo, Juan Francisco y Zamorano Rueda, Ana Isabel. (2002). *Literatura inglesa hasta el siglo XVII*. Madrid, España: UNED.

Corrales Arias, Adriano (Ed.). (1997a). *Cuadernos de la Cultura Popular*. San José, Costa Rica: ANACUPO-Centro Cultural Español.

Corrales Arias, Adriano. (1997b). Que el teatro sea tan popular como el fútbol. Entrevista con Rafael Murillo Selva. *Revista FRONTERAS*. (. 4), 28-32.

Cuevas Molina, Rafael. (1996). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

De Toro, Alfonso. (2001). Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro. *Revista Gestos (32)*.

Eliade, Mircea. (1995). *El mito del eterno retorno*. Madrid, España: Alianza/Emecé.

Espinoza, Carlos. (1975, 29 de diciembre). El Bolívar Descalzo: La potencialidad creadora del Pueblo. *Revista CONJUNTO* (61/62).

Espinoza, Carlos. (1981).En Honduras el esfuerzo de los teatristas se proyecta en el más atroz silencio. Entrevista a Rafael Murillo. *Revista CONJUNTO* (50).

Fernández Buey, Francisco. (1977). *Actualidad del pensamiento político de Gramsci*. Barcelona, España: Editorial Grijalbo.

Ferrero, Luis. (1986) *¿Por qué prehistoria si hay historia precolombina?* San José, Costa Rica: EUNED.

Figueroa Ibarra, Carlos. (1993). Centroamérica: entre la crisis y la esperanza (1978-1990). En Torres Rivas, Edelberto (Ed.), *Historia general de Centroamérica, Tomo VI, Historia Inmediata*. Madrid, Ediciones Siruela S.A.

Fisher-Lichte, Erika. (1994). Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo. En Pavis, Patrice y Rosa, Guy (Ed.), *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Grupo Editorial Gaceta, S.A.

Flores Hernández, Isabel Cristina. (2002). Teatro y levantamientos populares en la dramaturgia mexicana y salvadoreña. En *Teatro y Poder. Actas del IV Coloquio inter-*

nacional sobre el teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, 8, 9 y 10 de octubre 1998, Universidad de Perpignan. Francia: Collection Etudes-CRILAUP.

Fornet-Betancourt, Raúl. (2000). *Interculturalidad y globalización. Ejercicios de crítica filosófica intercultural en el contexto de la globalización neoliberal*. San José, Costa Rica: DEI.

Foucault, Michel. (1990).*Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.

Fumero, Patricia. (1996). *Teatro, público y Estado en San José*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

Fumero, Patricia. Teatro contemporáneo costarricense: 1970-2000. Recuperado el 20 de setiembre 2010 en http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:axOOIa05kC8J:hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr/Contenidos/hca/cong/mesas/cong5/docs/FLit2.pdf

Gadamer, Hans-Georg. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, España: Paidós.

Gadamer, Hans-Georg. (2002). *Verdad y método*. Salamanca, España: Sígueme.

Gallardo, Helio. (199). Globalización, lucha social, Derechos Humanos. San José, Perro Azul.

García Canclini, Néstor. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas.

García Canclini, Néstor. (1990*). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Escobar, Carlos René. (1989). Panorama de las danzas tradicionales de Guatemala. *Boletín La tradición popular* (71).

García Escobar, Carlos René. (1995). Danzas y nahuales en Guatemala. *Boletín La tradición popular* (101).

Gargallo, Francesca. (2002). *El pueblo garífuna: Caribes y cimarrones hoy*. Guatemala: Ministerio de Educación, MINEDUC.

Gramsci, Antonio. (1976). Obras de *Antonio Gramsci, 4. Literatura y vida nacional*. D.F., México: Juan Pablos Editor S.A.

Grotowsky, Jerzy. (1978). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Guido Martínez, Clemente. (2000). La política cultural de Nicaragua. En Oyamburu, Jesús (ed.), *Visiones del sector cultural en Centroamérica* (345-355). San José, Embajada de España, Centro Cultural de España.

Gutiérrez, Sonia (Ed.). (1979). *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*. San José, Costa Rica: EDUCA.

Henríquez Ureña, Camila, y Nieves Rivera, Dolores. (1974). *Teatro y narrativa medieval*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Hinkelammert, Franz. (1996). Determinismo y autoconstitución del sujeto: las leyes que se imponen a espaldas de los actores y el orden por el desorden. En *El mapa del Emperador* (235-276). San José, Costa Rica: Editorial DEI.

Hinkelammert, Franz. (1996). *Cultura de la Esperanza y Sociedad sin exclusión*. San José, Costa Rica: Editorial DEI.

Horcasitas, Fernando. (1974). *El teatro Náhuatl. Época novohispana y moderna. Primera parte*. México: UNAM.

Llanes Miqueli, Rita (Editora). (1980). *Dirección escénica. Guía de estudio*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Matute, Mario René. (1976, 5 de agosto).El terremoto en escena. *El Cronista.*

Mejía Duque, Jaime. (1987, 26 de marzo). Bolívar descalzo: epopeya y teatro de masas. *La Voz*.

Méndez, Oscar R., y Ycaza, V. (1979, abril). La historia del Güegüence. *Revista Cineteatro* (2)

Menéndez Quiroa, Leonel (Comp.). (1977). *Hacia un teatro latinoamericano*. San Salvador, Salvador: UCA Editores.

Menjívar Ochoa, Mauricio. (2008). De memorias y otredades: estudios sobre memoria y cultura desde América Latina. *Interc-a-mbio Revista sobre Centroamérica y el Caribe* (6).

Meyerhold, Vsevelod Emilievich. (1988). *El teatro teatral*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

Meyran, Daniel. (1997). El teatro: patrimonio, interculturalidad y metaculturalidad. *Revista Gestos* Año 12 (24), 45-56.

Mignolo, Walter. (2000). La colonialidad a lo largo y lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, Edgardo. (Comp.), *La colo-*

nialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. (55-85). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Mignolo, Walter. (2009). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

Miralles, Alberto. (1975). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona, España: Salvat Editores S.A.

Monasterios, Gloria. *Cultura garífuna: su historia, situación actual y promoción cultural*. Recuperado el 18 de enero de 2000 en http://www.analitica.com/va/hispanica/2796369.asp

Morales, Carlos. (1988). 1970-1980: Un período de esplendor. En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid, Centro de Documentación Teatral.

Morales Pazos, Walter Vinicio. (1988). El teatro de aficionados se mide cada año en la Muestra Departamental. En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid, Centro de Documentación Teatral.

Muguercia, Magaly. (1981). *Teatro: en busca de una expresión socialista*. La Habana, Cuba: Editorial Letras cubanas.

Murillo Selva, Rafael. (1987). *Diario de trabajo de El Bolívar descalzo*. La Habana, Cuba: Ministerio de Educación de Cuba.

Murillo Selva, Rafael. (1997). Loubavagu, el otro lado lejano (Versiones español y garífuna). Tegucigalpa, Honduras: Litografía López.

Murillo Selva, Rafael. (1999). *Creo que nadie es capaz de mentir o El caso de Riccy Mabel. Guión escénico*. Tegucigalpa, Honduras: Edición del autor.

Obregón, Osvaldo. (1998). Teatro de América Latina: guerra fría, años de brasa (1968-1973). En *Teatro, público, sociedad. Actas del IIIer Coloquio internacional sobre el teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, 10,11 y 12 de octubre 1996, Universidad de Perpignan*, Francia: Collection Etudes-CRILAUP.

Obregón, Osvaldo. (1999). El teatro del pueblo de Romain Rolland y el teatro popular en América Latina. *Revista Gestos* (28).

Oyuela, Irma Leticia. (2003). *Esplendor y miseria de la minería en Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Guaymuras.

Pavis, Patrice y Rosa, Guy (Comp.). (1994). *Tendencias interculturales en la práctica escénica*. México: Grupo editorial Gaceta S.A.

Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos (Teatro Mimo, Danza)*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Pedrosa, Manuel. (2007). Mestizaje e hibridismo de El Güegüense, mascarada teatral en náhuat y español de Nicaragua. *Revista de estudios literarios Espéculo*. Recupe-

rado el 25 de julio de 20008 en http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/gueguen.html.

Pérez Brignoli, Héctor. (1993). De la Ilustración al liberalismo. En Pérez Brignoli, Héctor (Ed.), *Historia General de Centroamérica*, Tercer tomo. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.

Quesada Soto, Álvaro. (1988). Crónica de una resistencia. En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Costa Rica*. Madrid, Centro de documentación teatral.

Quesada, Monge, Rodrigo. (1998). *Globalización y deshumanización. Dos caras del capitalismo avanzado*. Heredia, Costa Rica: EUNA.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, Alemania: Ediciones del Norte.

Rivas, Ramón D. (1993). *Pueblos Indígenas y Garífuna de Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Guaymuras.

Rojas Bolaños, Manuel. (1993). La política. En: *De la posguerra a la crisis. Historia General de Centroamérica*, Quinto tomo. Madrid, Ediciones, Siruela.

Rojas Osorio, Carlos. (2001). *Foucault y el posmodernismo*. Heredia, Costa Rica, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional UNA.

Ruano de la Haza, José María. *Commedia dell arte*. Recuperado el 29 de julio de 2009 en http://www.seacex.es/documentos/013_comedia.pdf

FACULTAD FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL HEREDIA COSTA RICA
MCMLXXIII
BIBLIOTECA

Salazar Montes, Mario. (2008). Teatro de vecindario: grupos de teatro comunal del valle central de Costa Rica, 1975-1990. *Revista electrónica de Historia Dialogo*. Recuperado el 15 de junio de 2009 en http://historia.fes.ucr.ac.cr/dialogos.htm

Salazar Montes, Mario (2009). "Hablemos al estilo de mi país". Apuntes para una historia del grupo de Nuevo Teatro Comunitario de Cahuita, Costa Rica: Los innovadores de la fraternidad. Inédito. Presentado como ponencia en el *Segundo Congreso Centroamericano de Estudios Culturales*, San José, Universidad de Costa Rica.

Santos, Boaventura de Sousa. (2006). La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes (Cap. I). En publicación: *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 22 de enero de 2009 en http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf

Santos, Boaventura de Sousa. (2009). *Una epistemología del sur*. México, CLACSO-Siglo XXI.

Salvador, Francisco. (1988). 1900-1950: medio siglo de escasa actividad. *En Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Honduras*. Madrid, España. Centro de documentación teatral.

Shklovsky, Víctor B. (1985). *Eiseinstein*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Arte y literatura.

Taracena Arriola, Arturo. (1993). Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929). En: Acuña Ortega, Víctor Hugo (Ed.), *Las repúblicas agroexportadoras. Historia general de Centroamérica,* Cuarto tomo. Madrid, Ediciones Siruela.

Thenon, Luis. (1996). *La memoria y el olvido. Del teatro de la colonia al movimiento de teatro independiente 1610-1950.* San José, Costa Rica: Colegio de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes-Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica.

Tordera Sáez, Antonio. (1983). Teoría y técnica del análisis teatral. En: Tordera Sáez, Antonio (1983). *Varios Elementos para una Semiótica del texto artístico*. Madrid, España: Cátedra.

Tosatti Franza, Alejandro. (1997). Creación Teatral, Desarrollo e Identidad. Un ejemplo desde lo más profundo del continente: El trabajo de Rafael Murillo Selva Rendón, Las Comunidades Garífunas del Caribe Hondureño y el Desarrollo. *Revista PARANINFO.*

Umaña, Helen (Comp.). (2003). *Escenarios de una pasión. Medio siglo de escena. Rafael Murillo Selva*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: Letra Negra.

VV.AA. (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Madrid, España: Centro de Documentación Teatral.

Van Erven, Eugene. (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. London, Routledge.

Vázquez Zawadsky, Carlos. (2003). El teatro de Enrique Buenaventura y la afirmación popular. *Revista de Cultura Agulha* (33). Recuperado el 23 de noviembre de 2005 en http://www.revista.agulha.nom.br/ag33buenaventura.htm

Velis, Carlos. (2002). Las *artes escénicas salvadoreñas. Una historia de amor y heroísmo.* San Salvador, El Salvador: Editorial Clásicos Roxsil.

Vinocour Ponce, Fernando (Ed.). (2007). *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.

Vinocour Ponce, Fernando. (2007). Mirada sobre experiencias teatrales heterodoxas en Costa Rica. En: Vinocour Ponce, Fernando (Ed.), *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas.* San José, Ediciones Perro Azul.

Voloshinov, Valentin N. (1992).*El marxismo y la filosofia del lenguaje*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Walas, Guillermina. (2007). Testimonio de un instrumento ambiguo: la "lengua" en Me llamo Rigoberta Menchú. *Revista Electrónica Documentos Lingüísticos y Literarios UACh* (30). Recuperado el 23 de mayo del 2010 en http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1339

Zavala, Iris. (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin. Una poética dialógica.* Madrid, España: Espasa-Calpé.

Zavala, Iris. (1992). Prologo a *El marxismo y la filosofia del lenguaje*. En Voloshinov, Valentin, *El marxismo y la filosofia del lenguaje*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Audiovisuales

Pauck, René; Murillo Selva-Rendón, Rafael. (1992). *Hasta que el teatro nos hizo ver*. Tegucigalpa, Honduras.

Morales, Ricardo; Murillo Selva-Rendón, Rafael. (1997). *Creo que no soy capaz de mentir o el caso Riccy Mabel*. Tegucigalpa, Honduras, 1997.

SIDUNA
FI18766