

UN MEDIO A ENSAYAR PARA LA CREACION DE UN TEATRO AUTENTICAMENTE POPULAR EN HISPANOAMERICA: EL TEATRO DE LOS BARRIOS EN VENEZUELA

A Luis Márquez Páez

Dos términos han sido utilizados con excesiva frecuencia durante los últimos años cuya significación es preciso definir antes de enfocar la posible creación de un teatro auténticamente popular en Iberoamérica. El primero de esos términos es *Cultura popular*, que en lugar de significar genuina expresión del pueblo como creador y motor fundamental de la cultura, no ha implicado en la práctica otra cosa que la difusión a nivel popular de determinadas manifestaciones culturales y artísticas elegidas por una minoría ignorante de las aficiones y necesidades de las mayorías hacia las cuales, teóricamente, se dirige esa difusión. Por otra parte esas manifestaciones culturales a difundir carecen de todo sentido orgánico porque integran cosas difícilmente conectables entre sí, y su programación carece de todo propósito de continuidad, ya que suelen ofrecerse esporádicamente, sólo cuando las instituciones responsables de la difusión del arte y la cultura se acuerdan, por casualidad, de que existe el pueblo. Y entiéndase por pueblo no sólo los sectores marginados de un modo más o menos absoluto en todos los sentidos, sino la enorme proporción de habitantes del país que, por no integrar la minoría privilegiada considerada *a priori* como la única poseedora de la sensibilidad suficiente para apreciar las manifestaciones artísticas y culturales, queda fuera hasta del alcance de la propaganda de las mismas. Por otra parte, esas manifestaciones culturales, sean espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones o conferencias, suelen realizarse, en general, a precios altos y en locales minoritarios o en salas en las que se exige, como condición, llevar saco y corbata.

El segundo de los términos a que me refería es *Teatro popular*, que ha venido a significar, durante muchos años, un repertorio chaba-

cano, vacío de significación humana y social, epidérmico en su enfoque de las realidades del medio y humorístico hasta lo alienante, escrito por autores que sólo son capaces de captar y repetir un vocabulario popular más o menos pintoresco, pero nunca, porque tampoco les preocupan o interesan, de reflejar una problemática, una sensibilidad, unas aspiraciones y unas frustraciones auténticas del pueblo. De todo pueblo que, como el de nuestros países, se ha visto privado siempre no ya del goce del arte y la cultura como impresión, sino, lo cual es más grave aún, como expresión. Sainetes, *sketches* y apropósitos de un falso costumbrismo han propiciado y propician el embrutecimiento colectivo presentando las lacras sociales como hechos humorísticos sobre los cuales al pueblo no le queda —o no le debe quedar—, otra posibilidad que reír y justificar como inevitables. El empleo inadecuado e inmoral de los recursos económicos del país, que deben ser el patrimonio de todos, se convierte en un chiste. Si una carretera cuesta el doble de lo que debe costar y si, además, esa carretera beneficia especialmente los intereses de un terrateniente que ocupa un escaño en el congreso de la república, ese teatro falsamente popular le enseña al pueblo que no le queda otro recurso que reír. Si el precio de los productos de primera necesidad sube injustificadamente, para beneficiar a los monopolios privados, el pueblo también debe reír y aceptar. Y valgan estos ejemplos como muestra de las muchas lacras e injusticias sociales presentadas como inevitables y como motivo de diversión —nunca de acción colectiva—, por ese teatro falsamente popular.

Por otra parte, el nivel artístico de ese teatro no es más alto que el de las dramatizaciones radiofónicas o televisivas patrocinadas por firmas comerciales cuyo único objeto es vender sus productos mediante un hábil proceso de alienación y de creación de necesidades artificiales que vengán a desplazar, en la conciencia del pueblo, sus auténticas necesidades: la necesidad de adquirir un profundo conocimiento de su realidad y una genuina vivencia de sus valores fundamentales; la necesidad de elevar su nivel de vida; la necesidad de participar en las decisiones nacionales, que son tomadas por una minoría acaparadora de todos los derechos y sin la menor noción de sus deberes y responsabilidades.

Si consideramos la cultura como patrimonio de todos y como la máxima fuerza dinamizadora de la sociedad en general, no cabe duda de que el teatro —arte masivo por excelencia en sus dos vertientes de impresión y de expresión—, constituye el medio dinamizador más poderoso que podemos utilizar para propiciar una paralela transformación de las mentalidades y las estructuras. Lógicamente, el proceso de utilización del teatro con esos fines —únicos que, por otra parte, pue-

den justificar en Iberoamérica el empleo de nuestros recursos humanos y económicos en el campo teatral— implica un juego también paralelo de impresión y de expresión. Como impresión, ya lo expusimos antes, el arte y la cultura en general, y por ende el teatro, han sido utilizados hasta ahora sin sentido orgánico, con caprichosa elección de los elementos y con culpable esporadicidad por los organismos responsables de la difusión de la cultura. Como expresión ha sido absorbido por escritores no populares —o mal llamadas populares—, que, por desconocimiento de los auténticos contenidos de las formas expresivas del pueblo y de sus realidades materiales y espirituales en profundidad —realidades que, por otra parte, no les interesa en absoluto transformar—, se han limitado a imitar externamente las primeras y a enfocar con evidentes falsedad y superficialidad las segundas, en su producción dramática. Siendo condición indispensable conocer para amar, y conocer profundamente, ¿cómo es posible escribir para el pueblo o sobre el pueblo sin conocerle hasta sus más hondas raíces y sin sentirlo en toda su grandeza y en todo su dolor?

Por las razones expuestas, antes de entrar de lleno en el análisis del proyecto Teatro de los Barrios en Venezuela, tema específico de este trabajo, me gustaría referirme a algunos antecedentes que considero muy importantes. A lo largo de mi viaje de investigación teatral por todos los países iberoamericanos, de casi cinco años de duración, pude entrar en íntimo contacto con muchas comunidades populares. En sus locales comunales dicté conferencias audiovisuales que presentaban realizaciones culturales y artísticas de nuestro continente a nivel popular y, específicamente, experiencias teatrales como la de la Comunidad Cristiana de San Miguelito, en Panamá; la de Victoria Santa Cruz al frente de su Teatro Negro, en el Perú; la del Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dirigido por Fabio Pacchioni, y muchas más. En un alto número de los foros sostenidos con los espectadores, al final de cada conferencia, se hizo evidente su anhelo de expresarse y de utilizar el teatro como medio de concientización colectiva.

En Venezuela, durante mis dos primeras visitas en 1968 y 1969, tuve la oportunidad de dictar un amplio ciclo de esas conferencias en los barrios de Caracas, comunidades definitivamente marginadas si se tiene en cuenta que el término *barrio* se utiliza en este país únicamente para designar a las poblaciones compuestas por ranchos totalmente inadecuados como vivienda. Esos barrios, ubicados en su mayoría en cerros de casi imposible urbanización, carecen de muchos de los servicios públicos, son víctimas de la cercanía de aguas negras, están expuestos al desprendimiento de tierras casi verticales de las que cuelgan

los centenares, los miles de ranchos que los componen y equivalen a los llamados tugurios en Costa Rica, favelas en Brasil, poblaciones callampas en Chile, villas miseria en la Argentina. En uno de esos barrios de Caracas encontré un grupo de dirigentes admirables, organizadores de una Junta Pro-Mejoras que estaba ejerciendo una influencia notable en la comunidad. Gracias a ellos asistieron a mis conferencias varios centenares de personas que, en los foros, respondieron con gran sinceridad a los planteamientos expuestos en las experiencias teatrales presentadas audiovisualmente. En ese barrio, el Barrio de la Ceiba, ubicado en San Agustín del Sur, una de las zonas hoy más céntricas de Caracas, se me presentó la oportunidad de recoger en forma testimonial lo que una comunidad popular, profundamente motivada y en ejercicio de su plena libertad, es capaz de luchar por la solución de sus problemas colectivos. Se acercaba el momento de mi regreso a España y deseaba llevarme ese testimonio. La respuesta de los dirigentes, amigos ya, fue positiva. Y la de uno de ellos, Raúl Ramírez, resumió el sentimiento de todos:

«Si la experiencia de otras comunidades en América Latina que tú has traído nos ha ayudado a nosotros tanto, lo menos que podemos hacer es comunicarte nuestra experiencia sinceramente por si ella pudiera serle útil a otros.»

Esa experiencia se convirtió en una conferencia audiovisual, auténtico sociodrama, que presenté en el local de la Junta Pro-Mejoras del Barrio de la Ceiba pocos días antes de marcharme a España. A ella asistieron, aparte de los vecinos del barrio, psiquiatras, sociólogos, trabajadores sociales y, en su carácter de presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, que había auspiciado toda mi labor a niveles populares en Caracas, la escritora Gloria Stolk.

Ante la evidencia de lo que el teatro, aun sólo presentado en forma audiovisual, podía hacer para crear una conciencia en las comunidades populares, Gloria Stolk me propuso generosamente que me quedara en Venezuela para organizar el proyecto de Teatro de los Barrios, idea de la que, en términos generales, le había hablado en algunas ocasiones.

Unos meses después regresé a Venezuela, contratado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes para iniciar una amplia labor de dinamización social a través del teatro que culminaría más tarde en el Proyecto de Teatro de los Barrios elaborado por mí.

El proceso de elaboración fue largo. Se me imponía paralelamente conocer a fondo la problemática de las comunidades populares y la organización, dotación y objetivos concretos de todas las instituciones dedicadas a la difusión cultural y artística o la promoción social. Para

lograr lo primero inicié un trabajo estable en el Barrio de la Ceiba que me llevó a la programación de un Primer Curso Piloto para Formación de Dirigentes de Barrio en cuyas veintidós sesiones se discutieron y analizaron a fondo todos los aspectos de esa problemática. Lo segundo me exigió visitar todas las instituciones y me permitió comprobar la duplicidad de actividades y objetivos que en Venezuela, como en todos nuestros países, implica otra duplicidad equivalente en el empleo de los recursos humanos, técnicos y económicos, la cual impide el que muchas instituciones lleguen a desarrollar un programa de auténtica amplitud y verdadera eficacia.

En todas mis visitas insistí en la necesidad de una coordinación de esfuerzos y recursos. Ello movió a una de las instituciones visitadas —la Fundación para el Desarrollo de la Comunidad y el Fomento Municipal (FUNDACOMUN)— a convocar a varias instituciones más a una reunión en la que se discutiría la posibilidad de crear, conjuntamente, el proyecto teatral del que yo había venido hablando en todas mis visitas.

A esa reunión asistí como representante del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), asistiendo delegados de la Fundación de los Teatros Nacional y Municipal (FUNDATEATROS), del Instituto Nacional para Capacitación y Recreación de los Trabajadores (INCRET) y de la Secretaría Nacional de Promoción Popular.

En el laborioso proceso de análisis y planificación que se inició a partir de esa reunión colaboraron muy eficazmente brillantes hombres de teatro como Jean Zune, actualmente director de Planificación de la Oficina Central de Información; Eduardo Morreo, entonces secretario ejecutivo de FUNDATEATROS y director de la Escuela Nacional de Teatro; el crítico teatral Leonardo Azparren Giménez, en aquella época jefe del Departamento de Teatro y Danza del INCIBA, y Pedro Marthán, gran actor y supervisor, en aquel tiempo, de la Escuela de Técnicos de Teatro. Meses después, el 24 de agosto de 1970, las cinco instituciones mencionadas firmaron un convenio creando el Teatro de los Barrios.

En ese convenio se establecían las responsabilidades técnicas y económicas de cada institución durante un primer período piloto de dieciséis meses. El INCIBA daría un aporte mensual de dos mil bolívares, dirección técnica, orientación docente y coordinación general; el INCRET, un aporte mensual de mil bolívares y asesoría técnica; FUNDACOMUN, un aporte mensual de cinco mil bolívares, asesoría técnica y los recursos humanos de su Departamento de Acción Comunal; FUNDATEATROS, un aporte mensual de cinco mil bolívares y

asesoría técnica, y PROMOCION POPULAR, asesoría dentro de los objetivos ajustados a la política social del Estado y coordinación a nivel de barrios. Asimismo se nombraba una Junta directiva, responsable del desarrollo del proyecto, integrada por un representante de cada institución. En esa Junta asumí el cargo de secretario general.

La filosofía de ese proyecto puede resumirse así: «El Proyecto Teatro de los Barrios aspira fundamentalmente a crear una actividad estable y creciente de teatro en las comunidades populares que se convierta en el eje de un amplio movimiento de culturización mediante la participación de dichas poblaciones marginadas. Por culturización no entendemos únicamente la divulgación de valores artísticos y culturales, sino una positiva labor de concienciación dirigida a despertar las potencialidades del hombre como ser social y pensante a través de su participación en una actividad altamente creativa, la que a su vez implica disciplina, trabajo de equipo y sentido de responsabilidad y solidaridad. Es decir, que concebimos el teatro como un valioso instrumento de acción y capacitación social de los sectores marginados y como vehículo de mensajes y escenario ejemplarizante de los valores básicos del hombre y de la sociedad, independientemente —o además— de su importancia como hecho artístico. Por otra parte, a través de las actividades del Teatro de los Barrios aspiramos a atraer, canalizar, coordinar y estimular todas las iniciativas e inquietudes afines y promover organizaciones estables y dinámicas que puedan convertirse en canales de superación para los habitantes de los barrios. Este proyecto ha sido concebido sobre una profunda confianza en las capacidades receptoras de los sectores populares hacia la cultura y como expresión de nuestra preocupación por lo que no puede dejar de ser una auténtica promoción cultural: el acercamiento de la cultura al pueblo como motor y creador fundamental de la misma. En este sentido, el Proyecto Teatro de los Barrios contempla la máxima participación, en cada aspecto de su desarrollo, de los vecinos de los barrios a todos los niveles de edad a fin de asegurar su penetración en las comunidades en forma tal que cada grupo se transforme en un auténtico eje dinamizador de una conciencia colectiva hacia la problemática del barrio y de una conducta positiva hacia su solución.»

En la práctica el proyecto contempla una doble vertiente: de una parte, considerando el arte en general —y el teatro en particular— como una forma de impresión a aportar a los sectores populares mediante una programación orgánica y consciente de actividades culturales y artísticas; de otra parte, considerando el teatro como forma de expresión de dichos sectores, mediante la creación y el mantenimiento

de grupos teatrales integrados en su totalidad por vecinos de las comunidades a todos los niveles de edad. Y, naturalmente, estructurando esos grupos no con el fin de crear minorías privilegiadas en las comunidades o de estimular falsas vocaciones teatrales, sino estimulando en los integrantes de los grupos de los barrios un genuino sentido comunitario, una proyección hacia su comunidad que propicie la integración de todos los vecinos no sólo en dichos grupos teatrales, sino en otras organizaciones de base que canalicen los esfuerzos colectivos hacia una verdadera toma de conciencia de sus problemas y una acción positiva hacia su solución.

Con el fin de que la transmisión de nuestra experiencia pueda resultar lo más útil posible reseñaré a continuación, evaluando sus resultados objetivamente, los pasos que condujeron a la estructuración definitiva del proyecto:

1) El primer paso, al que ya me referí, fue la coordinación de los recursos económicos y técnicos de cinco instituciones dedicadas a la difusión cultural y artística o a la promoción social. En el aspecto económico, a pesar de que el convenio comprometía a todas esas instituciones a *aportar puntualmente sus contribuciones mensuales*, sufrimos a lo largo del período piloto establecidos frecuentes retrasos en la entrega de esas contribuciones e incluso la negativa de una de ellas a continuar entregando sus aportes sin que las demás asumiesen la responsabilidad de exigir el cumplimiento del convenio en ese sentido. En el aspecto técnico, si teóricamente se suponía que dicho aporte llegaría al proyecto a través de los representantes en él de cada institución patrocinadora, en la práctica, salvo contadas excepciones, dichos representantes carecían de los conocimientos y la experiencia específica para ello.

2) El segundo paso, vinculado estrechamente al anterior, fue la designación de una Junta Directiva integrada por un representante de cada una de las instituciones patrocinadoras. Esta Junta Directiva tuvo, a lo largo del período inicial que se reseña, notables altibajos en cuanto a su funcionamiento y, sobre todo, en cuanto a su identificación con los objetivos fundamentales del proyecto. Sin embargo, si en la práctica la estructuración del proyecto sobre la base de una Junta Directiva representativa de las instituciones patrocinadoras no funcionó como se esperaba, estimo que en teoría esa estructuración es correcta y debe funcionar si responde a dos requisitos fundamentales: en primer lugar, que las instituciones como tales estén realmente interesadas en el desarrollo de un proyecto auténticamente dinamizador del hombre

en un clima de absoluta libertad de expresión y, en segundo lugar, que los representantes de dichas instituciones posean los conocimientos, la experiencia y la amplitud de criterio que exige el desarrollo de un proyecto en que lo artístico y lo sociológico tienen igual importancia.

3) Designación de un director técnico ejecutivo, nombrado por la Junta Directiva, responsable de la coordinación y el funcionamiento de toda la labor. Este cargo recayó en Luis Márquez Páez, director teatral de reconocida formación y de notable experiencia en la promoción sociocultural, razón por la cual su labor, al final de ese período piloto, puede calificarse como brillante y totalmente eficaz.

4) El paso siguiente, ya el director técnico ejecutivo en ejercicio de sus funciones, fue la selección de un equipo de directores teatrales de amplia formación como tales y, a la vez, con una trayectoria eficaz en tareas a niveles populares. En este sentido, salvo contadísimas excepciones, puede confirmarse el acierto de las designaciones.

5) Paralelamente a la designación de los directores de los grupos teatrales a crear se solicitó a algunos de los organismos patrocinadores y a otros organismos afiliados al proyecto en calidad de colaboradores, la previa selección de un número de sus promotores a nivel de barrio como aspirantes a participar en un primer curso de formación teatral y sociocultural programado como fase inicial del desarrollo práctico del proyecto. Los promotores previamente seleccionados por los organismos vinculados al proyecto habrían de pasar un examen de personalidad y de aptitudes artísticas que garantizasen su eficacia como asistentes de los directores y como elemento de enlace de éstos con las comunidades. Desgraciadamente, el retraso en esa selección previa y el escaso número de candidatos sometidos a la consideración del Teatro de los Barrios obligó a iniciar el curso mencionado con ellos. El resultado fue que un alto porcentaje de los promotores que participaron en el curso no resultaron eficaces en su labor posterior. Los directores, salvo contadas excepciones, tuvieron que iniciar y desarrollar su labor por sí solos, penetrando por sí mismos las comunidades.

6) El paso siguiente, aunque igualmente paralelo, fue la selección de los barrios piloto. Para dar este paso nos basamos en estudios realizados por diversos organismos especializados y de común acuerdo con los organismos vinculados directamente al proyecto como patrocinadores o colaboradores, teniendo en cuenta las condiciones dadas para el inicio de la labor teatral, la ubicación de los promotores asistentes al curso, la cantidad de población a beneficiar y la posibilidad

de que cada grupo pudiese ser el eje de varios barrios vecinos entre sí. En principio seleccionamos doce barrios —nueve en Caracas y tres en ciudades cercanas a ella, pero esta selección sólo se hizo definitiva después de varias visitas de reconocimiento, en las cuales, primero a nivel de dirigentes comunales y después a niveles más amplios de población, expusimos los objetivos del proyecto y comprobamos la receptividad al mismo. Naturalmente, ante la ausencia de algunos de los requisitos mencionados anteriormente, algunas de las comunidades previamente seleccionadas fueron sustituidas por otras.

7) El paso siguiente, aunque paralelo también, fue la selección de un repertorio inicial de trabajo que ofreciera a los integrantes de los grupos y a los vecinos de las comunidades en general la oportunidad de familiarizarse con las más diversas manifestaciones formales y temáticas del teatro. Las características esenciales del repertorio seleccionado son las siguientes:

- a) Una alta calidad artística y literaria.
- b) Brevedad de extensión, a fin de que permitiera, en un plazo más o menos corto, montar una obra.
- c) Distribución más o menos equilibrada en la responsabilidad de los personajes a fin de que no exigieran una interpretación demasiado difícil a determinados integrantes de los grupos.
- d) Un amplio número de personajes a fin de poder utilizar en cada montaje el mayor número posible de vecinos.
- e) Un mensaje positivo en general vinculable en alguna forma con las realidades y los problemas de las comunidades.
- f) Una amplia diversidad formal y temática que abriese a los integrantes de los grupos perspectivas del conocimiento del teatro y la posibilidad de encontrar sus propias formas de expresión. Es decir, que estimulase la aparición de una nueva dramaturgia, auténticamente popular, como resultado del conocimiento de las formas y técnicas teatrales y como forma propia de expresión y de planteamiento de su problemática personal y colectiva.

Una vez expuesto este paso, el último de los pasos previos al desarrollo práctico del proyecto, me parece útil reseñar el repertorio inicial seleccionado.

a) *Obras clásicas:*

El retablo de las maravillas y *Los habladores*, entremeses de Miguel de Cervantes; *El médico fingido*, de Molière, y *La comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare.

b) *Obras de grandes autores universales:*

El aniversario, de Chejov; *La farsa de la tinaja*, de Pirandello; *Sancho Panza en la Insula y Farsa y Justicia del Corregidor*, de Alejandro Casona; *El inspector*, de Gogol; *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo; *El soñador* y *En la zona*, de Eugene O'Neill.

c) *Obras de autores iberoamericanos:*

El gallo, del peruano Víctor Zavala; *Historias para ser contadas*, del argentino Osvaldo Dragún; *Los unos versus los otros*, del ecuatoriano José Martínez Queirolo; *Una mariposa blanca*, de la chilena Gabriela Rødepke; *Un pequeño día de ira*, del mexicano Emilio Carballido; *El centro «forward» murió al amanecer*, del argentino Agustín Cuzzani, y *El cuento de don Mateo*, del ecuatoriano Simón Corral.

d) *Obras de autores venezolanos:*

La sonata del alba, de César Rengifo; *La taquilla*, de Ayala Michelena; *Cuento de navidad*, de Simón Barceló; *El rompimiento*, de Rafael Guinand, y *A falta de pan, buenas son tortas*, de Nicanor Bolet Peraza.

e) *Obras para niños:*

Pluft el fantasmita, de la brasileña María Clara Machado; *Las hadas viajan en carrusel*, del argentino Jorge Tidone; *La leyenda del pájaro flauta*, *El que hace salir el sol*, *Pinocho* y *La cucarachita Martina*, de la peruana Sara Joffré.

f) *Obras de teatro de títeres:*

Aventuras de Pedro Urdemales, *El soldadito de guardia*, *El gallo ciego*, *El caballero de la mano de fuego*, *La calle de los fantasmas*, etcétera, del argentino Javier Villafañe; *El falso faquir* y *La libertad*, del argentino Alfredo S. Bagaglio; *El señor Guiñol alfabetizador*, del mexicano Roberto Lago; *Hubo una vez un hombre*, del venezolano Luis Eduardo Egui; *Chí Cheñó*, del peruano Felipe Rivas Mendo, y *Papagayos*, de la venezolana Carmen Delia Bencomo.

g) *Poesía para leer y declamar:*

Una selección de grandes poetas universales.

Nuestras esperanzas no se han visto defraudadas. La alta calidad de las obras no las hizo inaccesibles en modo alguno ni a los intérpretes ni a los espectadores de los barrios. Y, por otra parte, al familiarizarse con ellas surgieron en varios grupos pequeñas obras, escritas a veces en forma individual y a veces en forma colectiva, que, dentro de su simplicidad, han abierto a sus autores perspectivas de auténtica expresión.

El proceso posterior puede resumirse en pocas palabras, aunque ello no quiere decir que haya sido sencillo. Predomina en los sectores populares una justificadísima desconfianza hacia cualquier organismo que intente penetrar en ellos, especialmente si en una u otra forma está respaldado por instituciones oficiales y por ello la pregunta de su parte es inevitable: «¿Qué vienen a buscar?» La respuesta que exige esta pregunta implica que todo aquel que aspire a desarrollar una verdadera labor de dinamización social esté totalmente exento de todo propósito de proselitismo político, sea éste ideológico o a nivel de un partido determinado. La promoción del hombre ha de basarse en el deseo honesto de estimular en él una forma libre y espontánea de pensamiento que le lleve a buscar y encontrar por sí mismo, libremente, los caminos que considere más adecuados para la solución de sus problemas, personales o colectivos.

Naturalmente, la labor desarrollada en las comunidades nos ha exigido asiduidad, honestidad, equilibrio y genuino interés en la solución de la problemática de esas comunidades: el mismo interés que el grupo teatral ha de promover, primero en sus integrantes y, posteriormente, en todos los vecinos de la comunidad. Cada grupo ha de propiciar, asimismo, el nacimiento y el desarrollo de organizaciones de base canalizadoras de los esfuerzos comunitarios: juntas pro-mejoras, juntas progresistas, clubes deportivos, cooperativas de ahorro y crédito y de consumo, etc. En nuestra experiencia figuran ya algunas realizaciones de este tipo, las cuales, a su vez, han resultado excelentes colaboradoras de la actividad teatral.

El balance de esa actividad teatral, en los trece meses de realización práctica del proyecto comprendidos entre noviembre de 1970 y diciembre de 1971, incluye doce espectáculos teatrales estrenados por once grupos en los que han participado ciento treinta y siete personas, y cuatro espectáculos de títeres estrenados por cuatro grupos integrados por setenta y siete niños. Todos estos espectáculos fueron presentados inicialmente en su comunidad durante un mínimo de tres noches y posteriormente en otras comunidades, incluidas o no en el proyecto.

Estadísticamente, los resultados pueden resumirse así:

TEATRO

Funciones realizadas: 51.
Total de espectadores: 8.318.
Promedio de espectadores por función: 163.

TÍTERES

Funciones realizadas: 24.
Total de espectadores: 4.790.
Promedio de espectadores por función: 199.

TOTALES

Funciones realizadas: 75.
Total de espectadores: 13.108.
Promedio de espectadores por función: 181.

Estas funciones fueron realizadas en 23 locales diferentes, con una capacidad máxima de 400 asientos y una capacidad mínima de 60 asientos. Para una mejor comprensión de la asistencia de público a los espectáculos han de tenerse en cuenta dos hechos importantes:

- 1.º Los escasos medios de publicidad de que se dispuso.
- 2.º Lo reducido de algunos de los locales en que se dieron las funciones.

Como norma mantenida invariablemente, al final de cada función el grupo en pleno (intérpretes, técnicos, etc.) abrió un foro con los espectadores. En ese foro los espectadores han analizado y juzgado la obra presentada, su interpretación, su montaje y su contenido, especialmente en relación con los problemas de su comunidad. En ocasiones ese foro ha superado en interés al espectáculo. Sin embargo, y me parece importante señalarlo, ese foro nunca se hubiera producido sin la motivación ofrecida por el espectáculo.

Innumerables testimonios podría traer aquí, entre los expresados en los foros, que evidencian la identificación de los integrantes de los grupos teatrales con los objetivos esenciales del proyecto. Me limitaré a transcribir unos pocos.

Por ejemplo, un joven de 18 años afirma: «Yo estoy en el Teatro de los Barrios porque creo que el teatro como arte es una de las formas de expresar un mensaje que la comunidad está viviendo, un mensaje que tenga la comunidad y no sepa como resolverlo. Yo creo que el Teatro de los Barrios debe ser un teatro de denuncia, que busque comunicación... No ese teatro comercial y divertido que hay en todas

partes. No, ése no, ése no deja nada y sinceramente ese teatro es para los ricos que no se preocupan de los pobres.»

Otro joven, de 19 años, expresa: «Como joven que soy y teniendo inquietudes y viendo la gran problemática que se presenta en nuestro país he visto que a través del teatro se puede llegar a la gente como medio de crearle conciencia de los problemas que le atañen.»

Y una jovencita de 17 años dice: «Yo me metí al asunto del teatro, para ser franca, simple y sencillamente porque por amistad me empezaron a convocar y yo fui a descubrir una experiencia nueva. Al llegar ahí me di cuenta de que, por medio del teatro, además de arte y nuevas experiencias, también podía lograr una labor social que era la de integrarme más a la comunidad y no pasar por ella como un habitante más, sino vivir sus problemas.»

Finalmente, otro joven, de 17 años, concluye: «Nosotros creemos que llegándole a nuestro pueblo, por ser la clase más marginada, por ser la clase más explotada en nuestra sociedad, podemos lograr que él busque la forma de solucionar sus problemas, los problemas que nosotros, por medio del teatro, le exponamos, y que se comuniquen entre sí y al comunicarse se formen una conciencia, no una conciencia mediatizada ni mecanizada como pretende formarnos esta sociedad, no, sino una conciencia crítica y que el individuo se autodefina con esos grandes problemas, con esas grandes injusticias. Me satisface mucho estar en el teatro porque creo que es una de las formas más bonitas y más simples de que el pueblo vea los problemas por un medio de comunicación no comercial. Ahorita ese pueblo está asqueado de los grandes medios de comunicaciones como la televisión, como la prensa, la radio, que lo tienen totalmente asqueado, que los alejan unos a los otros.»

Los jóvenes que así se expresan no se han limitado a ensayar sus papeles en las obras presentadas. Algunos de ellos han plasmado en obras teatrales propias sus preocupaciones y sus anhelos evidenciando una auténtica toma de conciencia de la problemática de sus comunidades que es la suya propia. Por otra parte, todos han colaborado con entusiasmo en el desarrollo de un aspecto del trabajo que consideramos muy importante: el de las actividades culturales paralelas. Un proyecto de esta naturaleza ha de proponerse sistematizar la difusión de manifestaciones culturales que, de una manera orgánica, enriquezcan a las comunidades. Partiendo de un auténtico conocimiento de ellas, de sus posibilidades, sus necesidades, sus aficiones y sus intereses, la programación de conferencias, conciertos, espectáculos diversos, etc., responderá plenamente a aquéllas.

Nadie mejor que Luis Márquez Páez, director técnico ejecutivo del proyecto, podría resumir los resultados obtenidos: «El Teatro de los Barrios representa, en primer término, la coordinación de cinco instituciones en un esfuerzo común: el llevar la cultura a las clases populares, no ya en forma de impresión, como ha sido tradicional en nuestro país, sino como una expresión de esas mismas clases que determinaría en un futuro el verdadero florecimiento de una cultura popular, de una manifestación totalmente auténtica de las clases populares venezolanas. La creación de doce grupos en un término de ocho meses es la respuesta categórica de las clases marginales a la proposición del Teatro de los Barrios, en cuyo espíritu está utilizar la manifestación teatral no solamente como un fenómeno estético, sino como un fenómeno social, algo que ayude al individuo a su superación y le dé un vehículo para ayudar al mismo tiempo él a la superación de su comunidad. Plantear los problemas de las comunidades, buscar que se produzca la obra teatral con los problemas de los barrios, con los problemas de las clases marginales, es el fundamento, es el espíritu del Teatro de los Barrios. Nuestros hombres de las clases populares han visto en el teatro un poderoso vehículo de comunicación no alienado que les permite establecer un diálogo con su comunidad en busca de las soluciones necesarias para sus múltiples angustias. Este ha sido, pues, el motivo del éxito que ha tenido Teatro de los Barrios, de la receptividad que ha encontrado entre las clases marginales el proyecto que hoy marcha adelante y que poco a poco va agrandándose. Y estamos seguros de que, en un futuro, será un hecho importante dentro del devenir cultural de nuestro país.»

Cuando Luis Márquez Páez expresó los conceptos que acabo de transcribir, aún habían de transcurrir varios meses antes de que el proyecto completara la fase inicial de diez y seis meses prevista con carácter piloto. En los últimos meses de esa fase se hicieron evidentes los riesgos a que siempre está sometido un proyecto de esta naturaleza. De una parte, la indiferencia que suele caracterizar a las instituciones oficiales, se tradujo en la ausencia total de garantías económicas para la continuación del proyecto. De otra parte, al manifestarse abiertamente la libre expresión que el Teatro de los Barrios había previsto para sus grupos como parte esencial de su filosofía, se lastimaron intereses políticos concretos, lo cual provocó la pretensión de algunas instituciones de imponer normas y limitaciones a esa libre expresión. Al concluir la fase piloto, gran parte de los iniciadores del proyecto nos sentimos obligados a abandonarlo, y de hecho lo hicimos.

Ello no quiere decir, sin embargo, que el proyecto de Teatro de

los Barrios como tal haya fracasado. A lo sumo ha fracasado un sistema que, aunque teóricamente preconiza la participación del pueblo en las decisiones, en la práctica pretende limitar esa participación sometiéndola a cauces predeterminados e imponiéndole al pueblo valores, predeterminados también, que no tienen por qué ser necesariamente los suyos. Como generador de una conciencia colectiva, como propulsor de un teatro popular auténtico, el proyecto de Teatro de los Barrios ha hecho evidente su eficacia.

Entendámonos. Estamos hablando de un teatro popular auténtico. A estas alturas no podemos pensar en un teatro popular mediatizado que, simplemente, refleje lo epidérmico de nuestra sociedad a niveles populares, porque este término, *niveles populares*, no supone ni puede suponer para nosotros un pintoresquismo que ignore la gran verdad, la dolorosa verdad que implica en nuestro continente. El teatro popular que hay que estimular y desarrollar tiene que ser un teatro de denuncia sincera que cumpla a plenitud una función social de concientización que sólo puede basarse en un profundo conocimiento de la realidad, en la utilización de un auténtico lenguaje que refleje y exprese auténticas verdades y que, *si nos hace reír, no sea simplemente para divertirnos, sino para hacernos reaccionar*. Que nos haga tomar una posición, la posición que han de asumir responsablemente no sólo los hombres de nuestro tiempo, sino también las instituciones, oficiales o privadas, como tales.

Ese teatro popular no puede nacer de otra fuente que el pueblo: el pueblo como elemento inspirador de él a partir de un profundo conocimiento de su realidad, de la que no podemos ser simplemente espectadores, sino participantes subjetivos y comprometidos. O el pueblo como lo que realmente es —o, al menos, tiene derecho a ser—, creador y motor fundamental de la cultura.

CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO

Madrid