

¿Taller o teatro?: ¿quién es el actor? y ¿quién el espectador?

Lowell Fiet

Investigador independiente

Universidad de Puerto Rico-Río Piedras

Este ensayo explora varios aspectos de prácticas dentro del teatro popular caribeño a través de las construcciones del “teatro formal” y el “teatro cultural”. ¿Cómo distinguir entre los montajes de teatro popular por grupos profesionales como el Estudio Teatral Macubá de Santiago de Cuba o el Teatro Guloya de Santo Domingo, República Dominicana, por un lado, y por otro, lo que podemos llamar el teatro cultural de participación y creación abierta evidente en las prácticas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal o procesiones, celebraciones y espectáculos populares como las Fiestas de Santiago Apóstol en Loíza, Puerto Rico? Me gustaría proponer un vocabulario que pueda regir mejor una conversación alrededor de los rituales y las variedades de “expresión dramática” del teatro/performance popular caribeño en referencia a lo que veo como sus dos vertientes principales: el teatro formal (público como espectadores en espacios establecidos) y el teatro abierto (público como participantes y colaboradores en sitios cambiantes y móviles). Las negociaciones de actor-espectador-espacio son diferentes en cada acto teatral o performance. No obstante, el teatro profesional-formal de salas de teatro se distingue del teatro cultural-informal de espacios abiertos, y reflejan prácticas de entrenamiento y montaje diferentes: sin valorizaciones, pensamos en un continuo de las múltiples variaciones entre el “conservatorio” profesional y el proceso experiencial de “mentoría colectiva”.

Ritual, cultura popular y teatro, aunque no son isométricos, intersectan en las variadas definiciones de teatro y performance caribeño. Nutrida por raíces afro-atlánticas, originaria-americanas, europeas y asiáticas y pacíficas –la reunión de las esquinas del mundo, según Antonio Benítez Rojo—la cultura popular del Caribe se funda en los rituales de memoria colectiva, en la repetición, variación y re-invencción de cuentos, ritmos, movimientos, sonidos, texturas, colores, comidas y prácticas cotidianas. Refleja tradiciones ancestrales, actos de resistir y sobrevivir siglos de opresión y luchas contemporáneas contra nuevas formas de invadir, dominar y desahuciar a los caribeños de sus herencias, patrimonios e identidades particulares.

El teatro en sí mismo es un ritual, una repetición con variaciones y nuevas inclusiones y exclusiones; un cuento, mito, un movimiento hecho tanto como memoria, testimonio y adelanto de un porvenir. Como el ritual, el teatro popular también está mediatizado por formas creativas de separarlo de la vida cotidiana y generar nuevos sentidos simbólicos a través de cuerpos, tambores, máscaras, vestuarios, títeres, procesiones, bailes, poesía y canciones. A la misma vez, el teatro popular caribeño de base ritual resulta ser una producción minoritaria dentro de la totalidad de la actividad dramática-teatral del Caribe. Porque la mayoría del teatro montado en los teatros caribeños sigue siendo predominantemente de, tal vez, contenido local, pero de formas derivadas de prácticas europeas.

Por eso preguntamos ¿cómo cabe el teatro popular de base ritual dentro del teatro caribeño actual? El teatro puertorriqueño sirve como ejemplo. Antes de que los huracanes Irma y María (septiembre de 2017), los terremotos (enero de 2020) y la pandemia de COVID-19 casi lo habían extinguido, el teatro puertorriqueño ofrecía

3 --Fiet,máscaras.público

una visión panorámica abundante: los montajes comerciales al estilo Broadway, de televisión en vivo y de comedias para adultos; la “dramaturgia nacional”, aunque debilitada, aparente durante el festival anual de Teatro Puertorriqueño del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) y en el teatro del Ateneo Puertorriqueño; los teatros oficiales como el Tapia (municipal) en el Viejo San Juan y otros teatros “históricos” restaurados a través de la Isla, las salas del Centro de Bellas Artes en Santurce y otros “centros” homólogos en municipios como Caguas y Guaynabo y los adyacentes y recientemente renovados teatros del ICP, el Francisco Arriví (antes el Matienzo) y el Victoria Espinosa (antes el Music Hall) permanecían activos a través del año. El Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras (UPR) continuaba como el mayor taller de aprendizaje y entrenamiento teatral. No obstante, con la excepción del Teatro Espinosa, la gran mayoría de las obras originales más innovadoras de las últimas dos décadas se han presentado en nuevos espacios independientes como lo fueron el Teatro Coribantes (en Hato Rey) y el Teatro Estudio Yerbabruja y el Taller Cé (los dos en Río Piedras) o en otros espacios alternos todavía operantes como la Repuesta, Y no había luz, el Cascarón y el Bastión. Finalmente, una gama amplia de “performance cultural” y el “arte de performance” surgía a través de fiestas populares, marchas y manifestaciones políticas, centros comunitarios, galerías, museos y teatros. Por eso, el teatro puertorriqueño actual es complejo, fragmentado y frecuentemente en conflicto, pero muchas veces, también imbricado en sus temas, participantes y públicos. En mayor o menor grado, cada sociedad caribeña ofrece una cartografía teatral similar.

Esta complejidad teatral brindaba, casi dentro de la misma semana, la

posibilidad del montaje de una obra de René Marqués o Luis Rafael Sánchez (u otros escritores-dramaturgos puertorriqueños de mayor importancia), un drama sentimental estadounidense de Broadway, una obra de Federico García Lorca, un montaje de *commedia dell'arte* (u otro proyecto de clase de la UPR), una pieza vanguardista que refleja al arte experimental metropolitano, un monólogo u obra unipersonal, un montaje de títeres o máscaras, una obra folclorista de jíbaros o (menos frecuente) afro-boricuas y un programa de una compañía de danza moderna. Dentro de esta productividad, también se puede contabilizar muchos instantes de performance, teatro informal y talleres en espacios abiertos.

Sin embargo, dentro de un mes, lo que parecía diluvio puede convertirse en sequía; los públicos que han pagado hasta sesenta dólares por boleto –cientos de dólares para *Hamilton*-- para llenar la sala grande de drama del Centro de Bellas Artes pueden desvanecerse a los acasos sesenta de los pequeños espacios experimentales. Pero estos son principalmente públicos del teatro formal-profesional de salas establecidos. ¿Qué fracción de la totalidad de esa producción se puede llamar “teatro popular caribeño”? y ¿qué sabemos de los públicos --los “spectadores” (Augusto Boal) que no tienen que llenar salas-- del teatro participativo de espacios abiertos, cambiantes y móviles?

En los últimos quince años, mi inserción creativa-teatral ha sido casi exclusivamente a través del ofrecimiento de talleres de hacer máscaras con niños, jóvenes y adultos en escuelas, universidades, centros comunitarios y organizaciones cívicas tanto en Puerto Rico y Vieques como a través del Caribe y en los Estados Unidos. Con la intensificación de estos talleres –por lo menos hasta la pandemia

actual-- me he dado cuenta del hecho de que esta práctica táctil y colaborativa también sugiere un engranaje teórico e histórico que fluye de nociones como el “teatro antropológico” (Eugenio Barba) y otras fuentes europeas, pero concentra aún más en antropólogos que, en términos locales y también transculturales, han documentado fiestas, procesiones y otros actos de representación en comunidades originarias --usualmente no europeas-- aisladas de las culturas metropolitanas.

Me refiero aquí al establecer un malabarismo entre la “expresión dramática” (término de Melville J. Herskovits, 1940), su poder crear y mantener su “comunidad” en el sentido antropológico del “performance cultural” (término de Milton Singer, 1956) y las experiencias exploradas por Víctor y Edith Turner como “drama social”, “liminalidad” y “*comunitas*” (de los 1960 a los 1980; que constituyen la base de lo que Richard Schechner articula como “performance”). Todo esto coincide con los estudios de “los bailes y el teatro de los negros” en Cuba que Fernando Ortiz publicó en 1931, más temprano que las investigaciones de Herskovits.

Estos acercamientos a los rituales y actos de representación, tanto sagrados como profanos, también encuentran una raíz paralela en la teoría brechtiana del teatro épico: el rompimiento de la separación actor-espectador (la cuarta pared imaginaria del teatro europeo pos-renacentista), la fragmentación en vez de la unidad aristotélica del cuento, la independencia y no integración de los elementos artísticos, la actuación gestual y no empática y sobre todo, en la noción de que uno asiste al teatro para “compartir una experiencia”. (En la traducción de Cristóbal Paláez, director del grupo colombiano Matacandelas, en el teatro se comparte “un estremecimiento”.) Para la directora norteamericana, Anne Bogart, esta

“experiencia compartida” hace que el teatro siempre es contemporáneo y se trata de lo que significa estar vivo en este momento. “Últimamente, el teatro *se trata de* comunidad. Es dentro del calor de una experiencia compartida que un público se convierte en su propia sociedad” (Bogart, 107-08).

Herbert Blau (*The Audience*, 39) señala que “teoría” y “teatro” comparten la misma raíz etimológica. Para los griegos la primera significaba “ver” (para entender) y la otra “el lugar para ver”. En este sentido, el acto teatral --la experiencia compartida-- siempre es un *interplay* encarnado, corporizado en el camino fenomenológico --el camino ensangrentado entre Corinto y Tebas, tal vez-- entre “ver” y “entender”. Esta corporalidad del acto teatral --su naturaleza como carne y hueso y, por eso, los límites de la representación-- resuena enfáticamente en el ensayo de Jacques Derrida sobre Antonin Artaud y “El Teatro de la Crueldad”. Derrida nos recuerda que, para Artaud, todo que se puede decir sobre el cuerpo como organismo también se puede decir sobre el teatro. Y este cuerpo-teatro incluye un público que también es visceral y teóricamente inseparable del acto teatral. Por eso, el público para lo que Bogart nombra el “evento real de teatro” se integra como parte de una comunidad en proceso de formación y transformación y no meramente como una agrupación de receptores, observadores o consumidores.

Si asumimos la corporalidad de la experiencia teatral, el público ya está física y espiritualmente “postulado” al interior como participantes o colaboradores de una “experiencia compartida”, de una comunidad que forma, no sólo en el auditorio entre los llamados espectadores, sino dentro de la totalidad del espacio teatral. Jerzy Grotowski proponía la retención simbólica de un espectador, casi como un

homenaje a la tradición teatral europea, pero no eliminaba el concepto del público como parte integral del espacio: “[el teatro] no puede existir sin la relación de comunicación perceptiva, directa y ‘viva’ actor-espectador” (19). Para él, esta relación apenas existe dentro del teatro profesional (“rico”) europeo que depende de (1) la síntesis o integración de diversas artes en una interpretación uniforme y (2) la separación física del público. Los dos son esenciales al concebir el acto teatral como uno de autoría y poder. Según Blau, aún en las reformulaciones de Brecht, Artaud y Grotowski, todavía

existe el sentido en que el poder vive a través del teatro, la duplicidad de mera apariencia por la cual el público está privado de poder. En el escenario, como lo hemos conocido convencionalmente, el público recibe la imagen de sí mismo, delegándose al escenario, si no relegado allí, en la falsedad del teatro. (42)

La ilusión escénica, el teatro proscenio, el *gesamtkunswerk* de Wagner, quién también apagó las luces de la sala, la cuarta pared, el determinismo ambiental y la profundidad psicológica del realismo --todos contribuyen a la condición en que el público “delega” su presencia física y activa al actor y asume otra función vicaria y empática --el papel pasivo del cliente o consumidor.

Sin embargo, según Bogart,

en la configuración original del teatro, la gente formaba un círculo en el espacio. Entonces alguien entró al interior del círculo para presentar una evocación poética por el beneficio de los presentes --

un baile, una canción, un grito extendido encima del cual el alma voló. (72)

Esto supuestamente se llevó a cabo en los pisos de trillar granos y así se formó la arquitectura original del teatro occidental. (Bogart no menciona el ditirambo, la procesión colectiva de gestos, canciones corales, gritos, vestuarios, máscaras, que presumimos precedía al círculo.) “No es accidente que la formación del teatro en la antigua Atenas coincidió con el nacimiento de la democracia” (119) y Bogart insiste que “en su centro” el teatro es “democrático y tiene raíces ancianas, primales y ricas que nos mantiene en contacto el uno al otro en un nivel profundamente visceral” (64-65).

El teatro griego no es el único ejemplo. Los numerosos ejemplos de “expresión dramática” citados por Herskovits, el “performance cultural” de la India citado por Singer, las precisiones de Levi-Strauss en *La vía de las máscaras* sobre el “potlatch” de la costa pacífica de Canadá y el desarrollo del “drama social” de la gente Ndembu de [Zambia](#) estudiado por Víctor Turner describen las acciones dramáticas de sociedades tradicionales aisladas, no modernas, y todos destacan las mismas características de participación abierta y directa, de raíces ancianas y profundas, de la memoria comunitaria y de contacto --“el evento real”: “un encuentro, una reunión, un compromiso, una cumbre, una colisión, colusión, colaboración o congreso de almas” (Bogart 78). También así es como en el siglo 16 Fernández de Oviedo describe el *areyto* taíno de nuestros lares:

Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su acuerdo, y por esta forma rescitan [sic] las genealogías de sus

caciques y reyes o señores que han tenido, y las obras que hicieron, y los mal[os] y buenos temporales que han pasado o tienen; y otras cosas que ellos quieren que los chicos y grandes comuniquen o sean muy sabidas y fijamente esculpidas en la memoria y para este efecto continúan los areitos (Morfi 4)

En *The Old Way: A Story of the First People*, Elizabeth Marshall Thomas describe los bailes de la gente Ju/Wasi [los bosquimanos] que vivieron casi sin cambios por 150,000 años en el desierto Kalahari --tal vez, la cultura más antigua, larga y, por eso, exitosa de la historia humana (aunque tomó menos de dos décadas de contacto con la influencia occidental para destruirla casi completamente). Ellos celebraron bailes que duraron de la noche hasta la mañana con música, canciones y palmadas de las mujeres y acciones y trances en que los hombres se bañaron en fuego y se tiraron a la noche para encontrar con gritos los leones y los fantasmas de los muertos (270). Thomas lo describe como “una sinfonía de cuerpos” (271) cuya función parece integrar el grupo en un movimiento común y comunitario para sacar el miedo de la noche y la muerte y unir y proteger el grupo como una sanación-preparación para el futuro. Fue una práctica muy eficaz, pero lo que más impresiona a la escritora fue su aspecto estético: el sonido de los cantos, las destrezas, el entrenamiento, la disciplina, la duración física y el compromiso requerido para ser tanto participante como espectador.

Barbara Ehrenreicht se refiere a esta “capacidad para la alegría colectiva” como parte del “código genético” humano que es casi tan profundo como “la capacidad por el amor erótico” (260). Sobre máscaras y carnaval, ella escribe que

Pueden servir funciones simbólicas y rituales, pero a la medida que esconden identidad, también disuelvan la diferencia entre el extraño y el vecino, haciendo al vecino un extraño temporero y al extraño no más foráneo que los demás. Ninguna fuente de diferencia humana tiene inmunidad al reto de carnaval; los *cross-dressers* desafían al género al igual que los que se disfrazan como curas y reyes se mofan del rango y el poder. En el punto más intenso de las festividades, todos salimos de nuestros papeles y posiciones --de género, etnicidad, tribu y clase-- y entramos en una breve utopía definida como igualitarismo, creatividad y mutuo amor". (253)

A través de esta revisión de Bajtín, también habla de "la creciente carnavalización" universal de los movimientos de protesta y refleja sobre "la sociedad del espectáculo" que Guy Debord describe como algo que surge de "una época sin festivales" (250; Debord, párrafo 154); una época en que "[e]n vez de generar sus propios placeres colectivos, la gente absorbe o consume los espectáculos de entretenimiento comercial, de rituales nacionales y de la cultura de consumismo". Sobre la pasividad engendrada por esta condición, Debord escribe, "el espectáculo es el de la sociedad moderna encarcelada que últimamente no expresa nada más que su deseo de dormir" (250-51; Debord, párrafo 20). Según la historiadora del teatro Erika Fischer-Lichte, "el mercado y el Internet no tiene necesidad de individuos . . . sólo consumidores y usuarios (*surfers*). Tampoco, de forma alguna, necesitan una comunidad" (243). Fischer-Lichte subraya los elementos de poder

tocarnos en un espacio sin divisiones, intercambiar papeles (actor-espectador), formar una comunidad física de intereses comunes y así transformarnos mutuamente como las bases de performance, tanto cultural como de arte.

El carnaval, el baile coral, el ditirambo, los desfiles y protestas de máscaras y disfraces y el performance cultural, en general, son formas que retan y resisten a “la sociedad del espectáculo” descrita por Debord, aun cuando gobiernos, compañías de turismo y auspiciadores han intentado subvertir su potencial creativo. Tal vez, podemos debatir si son ejemplos de teatro, o no; si representan, o no, a la comunidad teatral de la que Bogart habla; si el teatro formal, que incluye los mismos (y tal vez otros) elementos, es otro género. Sin duda performance cultural representa acción simbólica y la interrupción o detenimiento de esa acción; crea una comunidad y la relación del individuo a la comunidad; y su público participa artísticamente --también debate, opina, objeta, critica, toma decisiones. La naturaleza creativa, abierta e igualitaria de las formas de performance cultural también son precondiciones ya inscritas en el *interplay* fenomenológico entre “ver” y “entender”, si el teatro quiere seguir siendo, por naturaleza, un foro abierto, una discusión pública, una comunidad de actores y espectadores, una experiencia compartida.

Siempre hay públicos-- y especialmente dentro del trabajo colaborativo en que los participantes también constituyen por lo menos parte de su propio público. En muchos ejemplos de teatro experimental y performance (como en performance cultural) se eliminan el auditorio y la separación física entre el escenario y la sala. Los papeles del actor y el espectador resultan ser compartidos, imbricados e

intercambiables. Se puede formar una comunidad solamente cuando el actor y el espectador no están separados, pueden tocarse, y cuando sus papeles se intercambian. Si queda algo democrático sobre el teatro convencional es, como nos dice Blau, en su delegación de poder. Boal describe el teatro aristotélico en términos de la “poética de opresión” en que el público pasivo delega poder a los personajes para que ellos piensen y actúen en su lugar: “la acción dramática sustituye la acción real”. Esta situación cambia, según Boal, en relación al teatro brechtiano en que “el espectador no delega el poder al personaje para pensar en su lugar, aunque sigue delegando el poder a actuar en su lugar y el espectáculo se convierte en una preparación para la acción.” En la poética del oprimido “el espectador no delega el poder al personaje para pensar ni actuar en su lugar. El espectador se libra y piensa y actúa por sí mismo. El teatro se convierte en acción” (155).

Conclusión: El Caribe

Something inside is laid wide like a wound,
some open passage that has cleft the brain,
some deep amnesiac blow.

Derek Walcott, “Laventille” (1965)

Por toda la elocuencia lírica y precisión del poema de Walcott, es importante enfatizar “no tanto” al “golpe amnésico profundo” del Pasaje del medio para concentrar en “lo que podría estar transportado”: “destrezas adquiridas, memorias, hábitos, predisposiciones, orientaciones cognitivas y lenguaje –todo debajo de la superficie de conciencia, y persistente aun en las condiciones peores” (Mervyn Alleyne, *The Roots of Jamaican Culture*, 6-8). Según Alleyne, “no hace sentido decir

que ‘africanos fueron despojados de su culture’”. Se tiene que “ir más allá de la tabulación folclorista de artefactos ‘preciosos’ para compararlos con sus contrapartes en África” y enfocar en “procesos evolucionarios” y “buscar modelos explicativos” para el desarrollo de las culturas afro-americanas.

El círculo teatral griego, el círculo de canto, palmadas y lanzamientos contra la oscuridad de la Ju/Wasi, el contar cuentos caribeños que usa Herskovits como ejemplo de “expresión dramática”, el personaje y las procesiones del Kokorioko en Cuba, las procesiones de santos y máscaras de las fiestas de Santiago Apóstol en Puerto Rico, los personajes de Jonkonnu (ya casi desaparecidos) en Jamaica, etc. son ejemplos de “procesos evolucionarios” que muestran características universales y particulares de performance que coinciden a través de sus poblaciones originarias y transportadas en el Caribe. Además, debemos recordar la importancia de africanos ladinos y bozales en la conquista y colonización del Caribe desde 1492 en adelante. (Alleyne indica [2002: 115] que la mitad o más de los ejércitos de conquista y ocupación venía de África a través de España y Portugal.) Por eso, el “golpe amnésico” parece menos importante que las continuidades reflejadas en el sinnúmero de procesiones, personajes enmascarados, espectáculos y actos teatrales callejeros o por lo menos, fuera de los teatros, en espacios caribeños.

Por ser reconocido internacionalmente, el ejemplo del “Teatro foro” de entre las prácticas de “Teatro del oprimido” de Boal sirve como “modelo explicativo” idóneo. Miembros del público asumen la dirección artística del espacio teatral, actúan los personajes y cambian la acción dramática. La resolución o no del “drama social” queda en sus manos. Otros ejemplos similares incluyen el trabajo

comunitario del grupo SISTREN en Jamaica, el teatro “Play Back” que enseña Susan Metz en el Teatro de los Elementos en Cumunayagua, Cuba, y el “Theatre-in-Action” fundado por Dani Lyndersay en el Centro de Artes Creativos en Trinidad. Los teatros plásticos y visuales como el famoso “Bread and Puppet” de Estados Unidos convierten participantes en colaboradores, espectadores en actores y ha entrenado generaciones de artista-activistas. En Puerto Rico, los talleres y acciones comunitarios como los grupos los Teatros Ambulantes de Cayey, Los jóvenes del '98, Agua, Sol y Sereno, Maskhunt e Y no había luz montan obras “formales” y también crean acciones colaborativas comunitarias que entremezclan actores y espectadores dentro de un espacio compartido. En esta práctica de “taller-teatro”, como en el performance cultural, los actores son su propio público y no dependen de otros para poder crear e imaginar sus formas y acciones.

Tanto el teatro profesional como el teatro cultural son formas artísticas contestatarias capaces de retar y resistir fuerzas hegemónicas que intentan limitar, dirigir y de-legitimar la expresión dramática-teatral caribeña. Las condiciones de creación cambian de sociedad en sociedad, de obra en obra, de público en público. Hay profesionales en el teatro formal; el proceso de crear en el teatro abierto, taller-teatro o procesión ritual también es profesional; no obstante, “somos todos aficionados”, como decía Charlie Chaplin. “La vida no da tiempo para más”.