

Teatro universitario y teatro sin universidad

University Theater and theater with no university

Karmen Saavedra Garfias*

Resumen

El artículo revisa y analiza los orígenes, el desarrollo y el papel cumplido por el teatro universitario, tanto en relación con el ámbito general del teatro en Bolivia como en el contexto sociocultural y político del país. Lo hace comparando el auge teatral estudiantil de la primera década del siglo XXI con el tipo de propuestas desarrolladas en las décadas anteriores de la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, examina el rol de la universidad como entidad patrocinadora del teatro universitario, y termina cuestionando que, pese al reconocimiento de la importancia educativa de este campo artístico, las universidades no hayan pasado el límite de los talleres hacia una oferta de formación académica más formal.

Abstract

This article goes over and analyses the development of University Theater in Bolivia as well as the roll it accomplished related to the general theatrical activities and to the country's sociocultural and political context. The author compares the student theatre boom lived in the XXI century first decade with the theatre laid in the previous decades of the XXth century.

* Doctorante en Ciencias del Teatro, Cultura y Estudios de Performance (Theater und Kulturwissenschaft) en la Universidad Johannes Gutenberg, Maguncia, Alemania. Contacto: karmen.saavedra@gmail.com

On the other hand, she reviews the roll of universities as sponsor of university theatre and concludes wondering why, in spite of the acknowledged importance of this art form, universities in Bolivia didn't underwent from workshops to a theater academic career.

1. Pro-logo

Mi primera experiencia estética en el teatro fue cuando cursaba segundo medio (lo que actualmente se denomina cuarto de secundaria) en el colegio Bethania, de la ciudad de Oruro. Un día, en lugar de las monótonas clases de literatura, fuimos al paraninfo de economía de la Universidad Técnica de Oruro (UTO). Allí, junto a mis compañeras de curso y estudiantes de otros colegios, presencié la presentación de *Atropos*, escrita por Jorge Wilder Cervantes y dirigida por Alfredo Rivera. Nunca antes había ido al teatro, y ese primer encuentro me pareció una especie de conjuro, en el cual acontecía un encuentro espacial y temporal entre un pasado tan lejano y desconocido para mí como la mitología griega con un presente tan imponente y determinado como es habitar en Oruro. Ese conjuro fue posible gracias al taller de teatro de la UTO. Lamentablemente esa experiencia no se volvió a dar más en el colegio durante mi estadía en él.

Mi segunda experiencia estética en el teatro fue como integrante del Taller de Artes Escénicas (TAE), de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), coordinada por Willy Pérez. Con el TAE presentamos *Letanía de las moscas*, de Alcira Cardona, y *Cordelia de pueblo en pueblo*, de Alberto Adelach. Sin embargo, esa estancia duró poco pues: por razones políticas y económicas, la UMSA optó por cerrar el taller.

Las dos experiencias, la primera como espectadora y la segunda como actriz, tenían varios aspectos en común: ambas estaban enmarcadas en lo que se conoce como teatro universitario, ambas se vivieron entre fines de los años 80 y principios de los 90, y ambas tenían relación con lo que se conocía como teatro político (tanto en *Atropos* como en *Letanía de las moscas* y *Cordelia de pueblo en pueblo* estaba presente la denuncia fehaciente contra el poder del imperialismo y el alegato de justicia para el pueblo).

Es a partir de estas dos experiencias que, a lo largo del tiempo, me he planteado algunas preguntas, y es a partir de ellas que organizaré el siguiente texto: ¿cuál es el lugar que se le otorga al teatro universitario en el campo teatral en Bolivia?, ¿qué dinámica se produce entre el teatro universitario y las escuelas y

colegios de primaria y secundaria?, ¿cómo se dan los procesos de agenciamiento, protección y transferencia?, ¿qué funciones cumple el teatro universitario en las universidades, en tanto instituciones de formación académica?, ¿cómo ha participado y participa el teatro universitario en la construcción de la realidad social?

2. ¿Cuál es el lugar que se le otorga al teatro universitario en el campo teatral en Bolivia?

La pregunta hace referencia al sujeto que otorga el lugar; en el ámbito del teatro boliviano: ¿quién es ese sujeto? En una sociedad en la que el teatro está institucionalizado, sin lugar a dudas ese sujeto sería el crítico, el historiador, el cientista de teatro o el cientista de la cultura. Pero en una sociedad como la nuestra, en la cual ni el teatro ni el arte están institucionalizados, ¿quién o quiénes otorgan ese lugar? La falta de institucionalización del teatro en Bolivia implica una desventaja y una ventaja al mismo tiempo. Por lo tanto, el lugar que se le ha otorgado y se le otorga al teatro universitario tiene mucho que ver con una pugna de poderes que legitiman o deslegitiman este hecho, no sólo en el ámbito del arte, sino también en el de la cultura, de la educación, de la política y en el amplio campo de lo social.

La legitimación y la deslegitimación son referentes que describen la relación del teatro universitario con otros ámbitos del medio en el que esta actividad artística ha interactuado o interactúa. Por supuesto que para realizar la tarea de trazar un territorio del teatro universitario también hay que indagar en su autolegitimación en las determinadas épocas en que funcionó. Por ejemplo, Raúl Rivadeneira, en su libro *Historia del TEU*, cita a Mario T. Soria para ubicar al TEU en los años 50. Soria caracteriza tres corrientes teatrales:

1. Teatro histórico social (Raúl Salmón, Guillermo Francovich, Nicolás Fernández Naranjo)
2. Auge del espectáculo popular folclórico (revistas musicales, peñas, radio-teatro en aymara y quechua, teatro popular comercial y de costumbrismo mal entendido)
3. Organización, como para una necesidad intelectual de escape, del Teatro Experimental Universitario (representación de obras extranjeras y que reflejan las corrientes del teatro contemporáneo) (Rivadeneira, 1999:22)

A través de esas tres corrientes caracterizadas por Soria, sin importar que pueda ser una caracterización subjetiva, ya se hace visible -a partir de los datos que

el autor usa para describir- la relación del TEU con lo popular, lo folclórico, la historia nacional, lo intelectual.

La organización de una historia del teatro universitario no sólo debería operar con datos sobre nombres de directores, actores y actrices, textos dramáticos representados, etc., sino también con lo que la presencia de este tipo de teatro provoca en tanto acontecimiento social, político y cultural. El teatro universitario, a lo largo de su historia, ha marcado dinámicas de interacción de acuerdo a los momentos históricos del país. Por lo mismo, organizar el pasado del teatro universitario es también observar su presente y proyectar posibles futuros.

Antes que nada, es necesario aclarar que el teatro universitario no es un estilo ni un género dentro de las formas variadas de producir teatro en nuestro medio. El apelativo universitario señala el lugar de procedencia que es el común denominador de un tipo de teatro asociado con una institución de formación académica. Si aparte de esa procedencia institucional hay otros aspectos comunes que permiten identificar a una propuesta teatral como universitaria, es algo para indagar.

Desde mi mirada, que organiza esta forma de hacer teatro como forma artística y como hecho social, yo diría que el teatro universitario marca en diferentes niveles gran variedad temática y de estilos, técnicas y dinámicas de grupo, tanto en su presencia sincrónica como diacrónica. Quizá lo más correcto sea

referirse a este tipo de teatro no en singular, sino en plural, o referirse a él no como teatro universitario, sino como teatro en las universidades. En este ensayo, por pura necesidad de procedimiento heurístico, voy a hablar de teatro en las universidades cuando mencione a presentaciones y funciones teatrales en las universidades, y de teatro universitario únicamente cuando se trate de grupos de teatro



Iberé Camargo: "Fantasmagoría IV", (1987)

amparados institucionalmente por la universidad. Aunque el trabajo se centra principalmente en el teatro universitario, en algunos casos también haré referencia al teatro en las Normales.

3. Ámbitos de co-producción y circulación

El hecho teatral, sea universitario o de cualquier otro tipo, no se da en tanto algo acabado y puesto a la vista del espectador para la recepción. El hecho teatral acontece sólo y en tanto proceso, por lo que, más que hablar de recepción, es necesario hablar de coproducción, y más que hablar de actor, es necesario entender a éste como espect-actor, como ya Augusto Boal lo hizo notar.

En ese sentido, no voy a mencionar la recepción que el teatro universitario ha tenido a lo largo del tiempo, por lo menos no cuando me refiera a la realización escénica en sí. Sin embargo, es importante estudiar la recepción del teatro universitario, no en su realización escénica, sino en su interacción con los otros campos de acción de la vida pública.

Podría señalarse el periodo comprendido entre los años 2000 y 2014 como la gran época a nivel nacional del teatro universitario. Como nunca antes en estos años se registran muchas experiencias teatrales en el marco institucional de las universidades. En Tarija, Alfredo Rivera se hace cargo del taller de teatro universitario de la Universidad Juan Misael Saracho. En La Paz, muchas universidades privadas abren talleres de teatro como política de extensión cultural, en Cochabamba sucede lo mismo, y en Santa Cruz, a fines de los años 90, se convoca a un festival de teatro universitario con el nombre de Bicu Bicu, siendo este festival el de más larga trayectoria y continuidad a lo largo de la historia del teatro universitario en Bolivia.

Pero, a diferencia de décadas pasadas, el teatro universitario de la primera década del siglo XXI delinea sus territorios sin fronteras fijas, y a diferencia de los antecesores de este tipo de teatro, no se hace muy visible en el campo de acción del teatro en Bolivia. Paradójicamente, hay muchos talleres y presentaciones de teatro universitario en los ambientes de las universidades, pero su presencia en el ámbito teatral nacional no es ni dinámica ni intensa ni polémica como fue la presencia del TEU, en los 50 y los 60, del Taller de Teatro de la UMSA (TUSA), a principios de los 70, o de los grupos de teatro de los años 80. Es decir, no de manera aislada, sino en encuentros o festivales de teatro es que se genera una dinámica particular a nivel nacional.

En ese marco se tiene: la realización de siete versiones del “Theatron”, nombre del encuentro universitario de teatro organizado por Fernando Cajías, Carmen Huarachi y Verónica Armaza, en la Universidad Mayor de San Andrés, durante el rectorado del Sr. Roberto Aguilar; diecinueve versiones del “Festival Nacional de Teatro Universitario Bicu Bicu”, organizado por la Universidad Privada de Santa Cruz, cinco versiones del “Encuentro Plurinacional de Teatro Universitario”, que en las últimas versiones se convirtió en “Encuentro Plurinacional de Teatro Universitario y de Escuelas de Maestros”, organizado por el Ministerio de Educación mediante el Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional. También se han organizado otros encuentros y festivales de teatro en otras ciudades, pero no de manera tan regular como los mencionados anteriormente.

Dos características del teatro universitario de los 2000 son su heterogeneidad y, como ya señale anteriormente, las fronteras movedizas de su campo de acción. A nivel de circulación y recepción, el teatro universitario de esta época es menos itinerante que sus antecesores. Mientras en los años 50, 60 y parte de los 70 los teatros universitarios, al igual que los otros tipos de teatro con los que interactuaban, solían hacer funciones en centros mineros, barrios, villas y localidades rurales, las presentaciones de los talleres de teatro de los 2000 se centran más en los circuitos universitarios.

Distinta fue la presencia del Teatro Experimental Universitario (TEU). Raúl Rivadeneira, en la presentación del libro *Historia del TEU*, señala:

Entre 1953 y 1970, la comunidad cultural de La Paz y –digámoslo sin falta modestia– del país conocían muy bien al Teatro Experimental Universitario de San Andrés. El público estaba familiarizado con la sigla TEU. La prensa abría sus columnas de información y opinión para cada estreno y reprise, y estaba al corriente de sus actividades de extensión teatral (Rivadeneira, 1999:7)

Rivadeneira hace referencia directa a la comunidad cultural de La Paz y del país, en la cual, según él, el TEU había ganado un nombre y generado gran expectativa. Por las muchas citas de prensa que el autor incluye en su texto también se puede asegurar que, a lo largo de la existencia del TEU, los críticos de teatro acompañaron esa presencia teatral muy de cerca. Lo que cabe preguntar es: ¿qué entendía Rivadeneira por comunidad cultural? ¿Quiénes formaban parte de esa comunidad y quiénes no? Si bien el TEU había ganado nombre en la comunidad cultural de La Paz y de Bolivia, ¿existían otras presencias teatrales que estaban fuera de esa comunidad cultural?

Una manera de indagar en esas preguntas podría ser a partir de esta otra cita:

En cuanto a misión, el TEU se había fijado la de llevar al público obras de teatro de valor universal por su calidad estética, su fuerza de entretenimiento y su mensaje cultural. Era difícil, pero no imposible la tarea de reeducar el gusto de un público cautivo de la chabacanería que reclamaba rótulo de ‘teatro social’. Pronto ganó espectadores dentro y fuera del recinto universitario. Y durante varios años fue el único espacio donde el público ávido de buen espectáculo podía conocer y disfrutar, entre otras obras, las del llamado ‘teatro de vanguardia’ (...) (Rivadeneira, 1999:18-19)

Rescato de la anterior cita la alusión a los públicos que hace Rivadeneira. Por un lado, señala la tarea de re-educar el gusto de un público, con lo cual se puede entender que existía un público de teatro “mal-educado”, desviado en su deleite valorativo de lo bello, al cual el TEU tenía que señalar el camino del prendamiento correcto. Y por otro lado, existía un público encaminado, sediento de “buen espectáculo”, cuyo prendamiento ya era correcto. En lo que Rivadeneira no repara es que el hecho teatral no acontece sin la co-producción y co-presencia física de los espectadores¹. Y el sentido del buen gusto frente al mal gusto en relación con lo bueno o lo chabacano, más que por educación, se da por apertura y por complicidad. Al respecto, Mandoki señala: “Lo bello sólo existe en los sujetos que lo experimentan (...) Suponer su existencia autónoma es incurrir en un fetichismo, pues su fuerza de atracción sólo existe por y en el sujeto” (Mandoki, 2008:19) ¿En qué momento había surgido ese público amante de lo que Rivadeneira llamaba chabacano?

Salmón se atribuía la responsabilidad de formar un público para el teatro, convencido de que el cine había sepultado al arte escénico. (...) *Escuela de pillos*, *Joven, rica y plebeya*, y *Los hijos del alcohol* tuvieron más de doscientas representaciones cada una en diversos escenarios del país, entre 1949 y 1951. Pero no hubo tal formación de público sino deformación del gusto estético de las masas adictas a esa forma de teatro (Rivadeneira, 1999:21)

Diez años atrás de la fundación del TEU, en 1943, Raúl Salmón había provocado un giro en la producción y el consumo del teatro en La Paz. El público que estaba acostumbrado a asistir al Teatro Municipal a ver teatro y ser visto viendo teatro se había retirado y había dejado ese espacio de convivio teatral a un público nuevo:

1 Fischer-Lichte (2012) señala al respecto que “Está claro que una realización escénica se lleva a cabo al mismo tiempo siempre como un proceso social. En ella se conocen diferentes grupos, cuyas relaciones son negociadas y reglamentadas de diferentes maneras. Ese proceso social se vuelve político cuando en la realización escénica son descritas relaciones establecidas entre actores y espectadores, sistemas de percepción tradicionales, puntos de vista, valores, persuasiones y comportamientos, respectivamente como relaciones de poder que son perturbadas, alteradas o renegociadas entre actores y espectadores o entre diferentes espectadores. En tal caso cada uno es corresponsable por aquello que acontece durante la función o realización escénica” (p. 13). La traducción es mía.

Tres ingredientes estaban a punto: un autor, un entusiasta grupo de jóvenes de talento artístico y un público humilde de los barrios de Villa Victoria, San Pedro y Churubamba, ansioso de competir por las mejores butacas con los señoritos y señoritas de Sopocachi y Calacoto en La Paz (...) Algunos ‘literatos’ y los de la sociedad no asistían y desechaban a ese teatro calificándolo como grosero y de ‘cholas’” (Soria, 1980: 64)

Soria se refiere a Raúl Salmón como autor y al “teatro social” como grupo. Entre la aparición de Raúl Salmón con su propuesta teatral (1943) y el TEU con la suya (1953) existieron tres puntos en común: ambos habían creado público, ambos eran tipificados por los entonces llamados profesionales del teatro como aficionados o jóvenes entusiastas y ambos no participaron del proceso de folclorización iniciado con la Revolución del 52 y las políticas culturales del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).

El público que el TEU creó y sostuvo durante 17 años fue un público que entró mediante el teatro en contacto con el drama moderno y con textos dramáticos representativos de la vanguardia europea y en menor medida con textos de dramaturgos latinoamericanos. Por ende, fue un público que accedió mediante el teatro a posiciones filosóficas del existencialismo, a la crítica del “sueño americano” provocada por los dramaturgos del neorrealismo de Estados Unidos, a la revelación del absurdo del mundo moderno a través de dramaturgos como Ibsen, Beckett y Ionesco, entre otros².

Por su parte, el teatro social había logrado, concretamente en enero de 1944, mantener en cartelera durante 30 noches consecutivas las funciones de *Conde Huyo o La calle del pecado*, cada función con volteo de taquilla. Según Salmón (1975), el teatro que él proponía a la colectividad era una expresión de teatro naturalista, acorde con las necesidades de la hora, y que no trataba de fotografiar la realidad sino de exponer denuncias.

En torno a estas dos presencias y formas de teatro, Walter Montenegro denunciaba:

Es interesante observar cómo el comentario periodístico y la ‘crítica artística’ que derrochaban tinta y adjetivos para elogiar ‘brillantes actuaciones’ (cuyo brillo queda circunscrito a los amigos del interesado), han querido ignorar deliberadamente el hecho de que una obra teatral boliviana –*Escuela de pillos*– ha logrado hasta este momento 34 representaciones consecutivas (...) (Montenegro, La Razón, citado en Salmón, 1975)

2 Para más información ver Rivadeneira (1999).

Para Montenegro, en el teatro de Salmón se debatían públicamente problemas graves que afectaban a la vida misma de la colectividad.

En los años 50, 60 y 70 no sólo existían estas dos experiencias teatrales sino otras, como la experiencia del colectivo Nuevos Horizontes, La Compañía de Teatro Nacional y muchos otros grupos conocidos como teatro independiente. Pero fue con el TEU y con el teatro social que en La Paz, y de alguna manera en Bolivia, se instauró el debate entre teatro popular y teatro intelectual, teatro del

pueblo y teatro de élite, un sesgo que con ciertas variaciones ha marcado y marca territorios hasta ahora en el hacer teatral en Bolivia. En relación a esta oposición, Freddy Amusquivar rescata dos opiniones de fuentes diferentes “De ese modo se crea la contradicción extranjero-nacional, levantándose una polémica de ‘extranjerizantes’, ‘eruditos’ cargados de disquisiciones filosóficas y ‘epiléptica literaria’ (El Diario 6-VIII-75 en Amusquivar, 2011:414) A la inversa, “(...) los profesionales del Teatro Municipal son calificados de ‘populacheros’ ‘vulgares’ y ‘mediocres’ (Simposio de Teatro 1974) Para Amusquivar, tanto los unos como los otros, en mayor o menor grado, se identificaban con las ideas de ‘éxito’, el diversionismo y el horror a la política.

Amusquivar, en su texto *Apuntes para una historia del teatro popular* (2011), con su enunciado horror a la política anunciaba ya el viraje que el teatro universitario tomaría en los 80 y el viraje que daría el mismo TEU, tanto como TUSA (Teatro Universitario San Andrés), en esa relación entre teatro y política. De la incidencia política de los teatros universitarios me ocuparé más adelante.

Pero el TEU no era la única experiencia de teatro universitario, y si me he detenido en el TEU y el teatro social es para remarcar que entre el teatro universitario y los otros tipos de teatro siempre se han producido polémicas, diálogos y negaciones. En Sucre, años antes de la presencia del TEU, la Escue-

Gustave de Smet: "De Grote Schiekraam", 1923



la Nacional de Maestros fue muy activa con sus propuestas teatrales. Joaquín Gantier describe la coexistencia relativamente armónica en esa ciudad entre las dos sociedades compuestas exclusivamente de aficionados que cultivaban el teatro, como eran la Sociedad Filarmónica “Sucre” y la Sociedad de Arte y Beneficencia con la Escuela Nacional de Maestros, que en la fiesta del maestro y otras fechas memorables ofrecía espectáculos teatrales. También participaban en el medio teatral la Escuela dramática de la clase obrera, que representaba a autores nacionales, Benjamín Guzmán, que presentaba diálogos y monólogos en escuelas, y Alfredo Jáuregui, que hacía teatro con la Federación Obrera³.

En los años 90, la presencia de teatro universitario en el país se da de manera aislada, lo que no quiere decir de manera silenciosa o desapercibida. Pero así como la presencia del TEU, por sus características propias, delimitó su campo de acción en confrontación con otras formas de hacer teatro, en los 90 el Taller de Teatro de la Universidad Católica (TTUC), sin proponérselo, entabla otro tipo de dinámica en el campo de la acción teatral en La Paz. En los 90 continuaba el fraccionamiento producido por el TEU y el teatro social, aunque con otros teatristas, otros grupos, otros elencos y otras circunstancias. Con la aparición del TTUC, una parte del fraccionamiento se disemina y se intensifica. En ese sentido, el TTUC se vuelve una especie de fuente generadora de actores, actrices, dramaturgos y directores. David Mondacca, director del TTUC indica:

Cabe recalcar que la experiencia del Taller no busca la formación de actores, cosa de largo aliento y más propia de una escuela. A pesar de esta supuesta limitación, el fenómeno que se ha venido dando en el espacio del aula 26 es digno de tomarse en cuenta. Sin pretenderlo, las generaciones de jóvenes que cursaron el Taller han nutrido la actividad teatral del país (Mondacca, 2008: 116)

Aunque el TTUC no está muy presente en el medio teatral con las presentaciones de los resultados escénicos de los talleres, sí lo está como referente innegable de la mayoría de los actuales protagonistas del teatro en La Paz y en Bolivia. Si bien los participantes del TTUC, como lo indica Mondacca, no reciben una formación de actores; lo que parecen encontrar en el teatro es una cuestión de fe. Es por eso que gran parte de los protagonistas actuales del teatro en Bolivia proceden del TTUC⁴. Algunos estudiantes de la Universidad Católica que asistieron al TTCU como una extensión de su carrera profesional, luego terminaron abandonando la carrera profesional y optaron por dedi-

3 Más al respecto en Gantier (2011)

4 Como, por ejemplo, Cristian Mercado, Bernardo Arancibia, Patricia García, Percy Jimenez, Pedro Grossman, Erika Andía, Carmencita Guillen, Selma Baldiviezo, Mariel Camacho, Luis Tornel, Luis Caballero, Francia Oblitas, Cynthia Díaz, Gino Ostuni, Javier Soria, Toto Torres, Camila de Urioste, Laura Depic y Vero Delgadillo.

carse al teatro de manera profesional, como es el caso de Percy Jimenez, Erika Andía, Cristian Mercado, Toto Torres, Pedro Grossman, Tamara Scott, Gino Ostuni y Selma Baldiviezo, entre otros.

En Bolivia donde el teatro, como señalamos antes, no está institucionalizado, hay que entender el profesionalismo en dos sentidos: 1) como quien sin tener un título otorgado por una universidad ejerce a tiempo completo la labor de actor, actriz, director, dramaturgo o los tres oficios, convirtiéndose el hacer teatral en fuente de sus ingresos de subsistencia; 2) como quien tiene un título de uno de los anteriores oficios otorgado por una escuela o carrera universitaria sea ésta nacional o extranjera. Un ejemplo de lo descrito fue *Teatro Duende*, integrado en sus inicios por Erika Andía, Percy Jimenez y Pedro Grossman, tres estudiantes de la Universidad Católica que, después de asistir al TTUC y a los talleres anuales que ofrecía el *Teatro de los Andes*, probaron conformar un teatro de grupo comunitario en la localidad de Copacabana. Actualmente, cada uno de ellos ha elegido caminos teatrales diferentes, y como ellos están muchos otros que llegaron a la Universidad Católica como estudiantes de una de las carreras que ésta ofrece, y terminaron eligiendo un oficio y una carrera que ninguna universidad en La Paz tiene como opción de estudio.

4. Procesos de agencia, protección y transferencia

Matthias Warstat⁵ en su ponencia *Políticas de lo aplicado: teatro y arte como intervención*⁶ señala que desde la aparición de las vanguardias es muy común la posición de buscar transformar el mundo a través del arte. Ese postulado ha marcado durante mucho tiempo la relación entre arte y sociedad. Hoy en día esa relación, en tanto intervención, se ha diversificado ampliamente. La organización de muchos de los proyectos inscritos en un marco de teatro para el desarrollo⁷ -teatro comunitario, teatro para fortalecer ejercicios de ciudadanía, teatro para la educación, etc.-, pese a sus ambiciones políticas, ya no está dentro de un ámbito anarquista, como fueron las vanguardias y las neovanguardias

5 Ver más al respecto en *The Aesthetics of Applied Theatre* (blog), March 2014.

6 El título en inglés es: "*Politics of the Applied: Theatre and Art as Intervention*".

7 En el caso de Bolivia, y en relación a teatro y desarrollo, teatro y democracia, teatro y ciudadanía, en la última década de los 90 y los primeros 15 años del 2000, ver por ejemplo los programas de Solidar Suiza: LanzArte y Administración de Proyectos de Cultura, la Red Nacional del Teatro del Oprimido, financiado por la "Asociación Alemana para la Educación de Adultos", y el programa "Mi Municipio Saludable", que desarrolla el PADEM (Programa de Apoyo a la Democracia Municipal)

en Europa y, en Bolivia, lo que fueron las experiencias del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes⁸ y del Taller de Cultura Popular.

“(…) durante la Guerra del Chaco salimos hacia Siglo XX, la mina de la Patiño Mines. Muchos obreros habían ido al frente de batalla, aunque no era obligatorio para ellos, y la compañía trajo un reenganche de pampinos chilenos. Uno de ellos, un muchacho chileno, tenía ideas anarquistas y nos leía libros de Bakunin, de Malatesta, de Kropotkin. Pero además le gustaba mucho el teatro y con los mineros hicimos un grupo en 1934 que se llamaba "Independencia". Hacíamos obras de comedia, pero luego ya hicimos obras de protesta. Mi padre falleció y yo volví a Tupiza con esa experiencia, y como entré a trabajar a Quechisla, reuní a obreros de la zona, de Telamayú, y formamos un grupo teatral. (Cajías, 2008:78-79)

“En los barrios marginales y el campo aparecen grupos de teatro, títeres, periodismo, pintura, poesía, etc. Que comienzan a buscar, sin formación académica, rumbos diferentes a los ya nombrados, unificando material y espiritualmente los problemas de la comunidad en la que están insertos. Realizan teatro al mismo tiempo que combaten las mazamorras, las enfermedades y buscan alcantarillado. Crean sus propias obras y las presentan en parroquias, las calles y el campo.” (Amusquivar, 2011: 415)

A diferencia de los años 40, 50, 70 y 80 en la década de los 90 y en los primeros años del siglo XXI la mayoría de las propuestas dentro del ámbito de teatro aplicado están planificadas, organizadas y supervisadas por diferentes instituciones como las Organizaciones no Gubernamentales y las Universidades. Por eso, para Warstat es necesario tomar en cuenta las nociones de agencia, protección y transferencia, para el acercamiento a este tipo de teatro como un modo de intervención en un campo ya politizado.

Considero que puede entenderse al teatro universitario como una forma de teatro aplicado, dadas sus características de organización. Al estar en relación directa con la universidad en tanto institución educativa, el campo de acción escénica y social está protegido por la institución y está planificado por dicha institución como proyecto educativo y artístico. Pero a la vez, cada grupo de teatro universitario, de acuerdo al momento de su funcionamiento, propone sus propias coordenadas. El acuerdo entre la institución y el grupo puede ser a veces tirante; y otras, flexible.

8 Lupe Cajías recupera el testimonio de Alipio Medinaceli como fundador del Club The Strongest y como antecedente de la conformación de Conjunto Teatral Nuevos Horizontes. Más al respecto en Cajías (2007 y 2008).

Según Warstat (2014), la noción de “agencia” plantea las preguntas sobre quién está realmente a cargo de este tipo de proyectos: si son los teatristas o las instituciones patrocinadoras y/u organizadoras, y si en el teatro aplicado hubo y hay oportunidades políticas reales para aquellas personas para quienes han sido concebidos los proyectos. Los distintos momentos del teatro universitario no fueron homogéneos, y por ello se dieron distintas formas e intensidades de agenciamiento, como se verá más adelante. Siguiendo a Warstat, muchos de estos proyectos pretenden ofrecer algún tipo de “espacio seguro” en el que las emociones fuertes puedan ser expresadas y las opiniones disidentes se articulen. Según él, esta idea podría apuntar a un potencial particular de teatro, pero al mismo tiempo, tiene un aspecto paternalista.

En el teatro universitario, en cuanto a la protección institucional, se puede señalar que, de acuerdo a los momentos históricos, este proteccionismo muchas veces ha sido rebasado, algunas dentro de la misma universidad y otras, como en el caso de las dictaduras, cuando los integrantes de grupos de teatro universitario sufrieron persecuciones y exilios justamente por su asociación con la universidad. Pero evidentemente, también en el teatro universitario se pueden registrar niveles altos de paternalismo.

En lo concerniente a la transferencia, Warstat hace referencia, por un lado, a los procesos de producción teatral como prácticas terapéuticas, y, por otro, a la proyección de problemas, es decir, si los actores y los espectadores proyectan sus propios problemas o traumas en la acción dramática, en la construcción de roles y la elección de los personajes. El ámbito de transferencia en el teatro universitario, como no podía ser de otra manera, se ha dado de manera compleja y múltiple. Mientras en los primeros diez años del TEU predominaban las puestas en escena de textos dramáticos de la vanguardia europea, en los años 80 predominó la creación y dirección colectiva. En los 90, descolló la dramaturgia latinoamericana, y en los 2000 no hay predominio de algo en particular, sino una preferencia por textos dramáticos clásicos, de vanguardia europea y latinoamericana, de costumbrismo boliviano, creación colectiva y dramaturgia de autor; un miembro del grupo escribe para éste, a diferencia de la creación colectiva, en la que todos participan en la construcción del drama.

En los primeros años de democracia, las universidades estatales empezaron a asumir un rol central como institución y espacio para los jóvenes. A nivel de transferencia, predominó la creación colectiva, tanto en la producción de textos dramáticos como en la dirección y puesta en escena. Los jóvenes, en un afán de ejercer su opinión y de poder actuar sin censura, toman las universidades como

sede para hacer talleres, encuentros, seminarios y laboratorios de teatro. Por la importancia de los testimonios de los protagonistas del teatro universitario en los años 80, me permito hacer las siguientes citas extensas⁹:

Entrando a la Carrera de Sociología (...) encuentro en el paraninfo mimos ecuatorianos, peruanos haciendo algunas cosas, y más las cosas que había visto de poesía, teatro en la parroquia, me dije “esto es lo que quiero hacer” (Iván Nogaes, Teatro Trono)

Las universidades de nuestro país, al volver la democracia, vuelven a ser parte importante del movimiento de la educación para los jóvenes; muchos teatreros no teníamos nada que hacer y nos quedó la única opción de ir a estudiar. Todos lo-gramos inscribirnos en la Carrera de Sociología, al igual que otros de la misma generación en otras universidades de Bolivia (Oscar Suárez, La Puerta)

Mi entrada al teatro ha sido de casualidad (...) Yo estudiaba en la Facultad de Arquitectura, y mi compañero Vladimir me invitó a un taller de pantomima con René Palacios de Argentina. Me gustó mucho el taller, y una de las cosas que realmente me ha cautivado es la posibilidad de poder expresarme a través del cuerpo, del movimiento. A partir de eso dije “Esto es lo mío, esto es lo que yo siempre he hecho y siempre quiero hacer (José Luis Lora, Gente+Gente=Gente)

Posteriormente, habiendo salido ya del colegio, en la universidad nos conocimos con Enrique Torrejón, con quien inicialmente empezamos a hacer música y nos retomó otra vez la idea de a partir de la música hacer teatro (Neco Taborga, La Nada)

De manera acelerada, los grupos de teatro universitario van articulando sus experiencias a nivel nacional. El Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana (CEUB) lanza una convocatoria para un II Festival de Teatro Universitario, en el cual no sólo participan grupos de teatro universitario, sino también grupos de barrios y otras organizaciones¹⁰:

El resultado del encuentro es que (de La Paz) salen seleccionados los grupos Primer Acto y el Taller de Teatro La Puerta. Los grupos seleccionados hacen una gira en las minas de Sur. Son doce presentaciones que el CEUB gestiona para que vayamos a hacer una gira en todo el Consejo Central SUR (Oscar Suárez, La Puerta)

El II Festival Universitario de Teatro resultó para muchos un espacio de proyección para sus ideas políticas y la transmisión de experiencias locales. Catorce grupos mostraron sus trabajos en los que tocaban temas como la migración del campo a la ciudad, la pobreza en Latinoamérica o el exceso de poder en las dictaduras; también se presentaron puestas en escena con temática antro-

9 En Bolivia, a diferencia de otros países, es muy difícil acceder a material escrito y archivos como huella de las experiencias teatrales, sean públicos o privados. Ante esas circunstancias, queda para los historiadores del teatro la entrevista como única herramienta de acceder al pasado. Eso siempre y cuando los protagonistas todavía estén con vida. Lo positivo de esto es que las historias de los teatros en Bolivia tienen una dimensión testimonial importante.

10 Sobre el teatro universitario en los años 80 y el teatro popular de incidencia política ver Saavedra (2003)

pológica, como *Matrimonio aymara*, del grupo Naira, escrita y dirigida por Jaime Sevillano e *Irpastay*, del grupo Ollantay, de creación colectiva y dirigida por Manuel Carrasco. Algunas de las presentaciones fueron: *Los justos*, de Albert Camus, por el grupo de la Universidad Católica de La Paz, *La orgía*, de Enrique Buenaventura, por el grupo Primer Acto de la UMSA y con dirección colectiva, *Entre ratas y gorriones*, de Sergio Arrau, por el grupo Tríptico y con dirección colectiva, *Filho DaDa*, de R. La Cerna, por el grupo Aranwa y con dirección de Guido Arze, *Aquí*, de creación colectiva, por el grupo Teatro Popular Siglo XX y dirección colectiva, *Hazte el loco y serás feliz*, de creación colectiva, por el grupo La Puerta y con dirección también colectiva.

Las universidades, en los 80, habían pasado de alguna manera a asumir el rol central de las parroquias barriales en los 70, cuando las universidades estaban intervenidas por la dictadura de Hugo Banzer Suarez. La mayoría de las universidades en los 80 diseñaron políticas culturales mediante la División de Extensión Universitaria, para construir puentes con la sociedad civil de acuerdo al lema: la universidad para el pueblo.

En junio de 1984 se llevó a cabo en Oruro el Primer Festival de Solsticio de Invierno, organizado por la Universidad Técnica de Oruro y la División de Extensión Universitaria. El mismo año, la Universidad Autónoma Tomás Frías y la Federación Universitaria de Potosí organizan una temporada teatral con grupos procedentes de diferentes departamentos del país. En diciembre de ese año se realiza en Tarija el Primer Encuentro Departamental de Teatro Universitario, coordinado por la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho, la Federación Universitaria Local, Extensión Universitaria y el Laboratorio Taller de Teatro, a cargo del grupo La Puerta. Estos Encuentros se realizan por tres años consecutivos.

La Universidad Nacional de Siglo XX, en octubre de 1986, convoca al Primer Festival de Teatro y Títeres.

El Comité Nacional Preparatorio del XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, la Confederación Universitaria Boliviana, la Universidad Mayor de San Andrés, la División de Extensión Universitaria, la Organización Cultural Victoria, La Organización Cultural Siglo XXI y el Laboratorio de Teatro La Puerta convocan, en 1985, al Primer Encuentro de Teatro Popular, con el fin de seleccionar al grupo a representar a Bolivia en el ámbito del teatro en el XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. En la década de los 80, dos historias de teatro se entrelazan: la historia del teatro universitario y la historia del Movimiento de Teatro Popular, quienes, junto a las univer-

sidades, agencian dinámicas culturales, sociales y políticas, en algunos casos partidarias y en otros no.

Las universidades estatales, mediante sus departamentos de extensión universitaria, apostaron, durante los primeros años de la democracia, por la interacción con el pueblo mediante el teatro. Fueron imprescindibles en la conformación y consolidación del Movimiento de Teatro Popular. En este caso particular, las fronteras de agenciamiento institucional y grupal como las líneas entre lo paternalista y lo autónomo fueron borrosas. En cada Encuentro de teatro universitario, en cada taller de formación teatral, se proyectó la capacidad organizativa de los grupos, ya que la mayoría de éstos no solo participaban de los encuentros; también eran gestores y promotores de eventos teatrales.

La experiencia del TEU circula por otras vertientes. Desde su fundación, los integrantes estipulan una relación jerárquica en lo organizativo, democrática en la participación actoral, aleccionadora en lo educativo y apolítica y apartidaria en tanto intervención pública. “En el escenario político de 1952 reinaba la intolerancia y la implacable persecución a los adversarios políticos, principalmente la Falange Socialista Boliviana (FSB) y el Partido de la Unión Republicana Socialista (PURS)” (Rivadeneira, 1999: 13). Con esas palabras describe Rivadeneira el momento político en el que se funda el TEU. Según él, luego de la Revolución de 1952, protagonizada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario y encabezada por el Dr. Víctor Paz Estenssoro, toda disidencia, por leve que fuera, aun dentro del propio partido gobernante, era considerada como alta traición.

Y esto se replicaba en el ámbito universitario: “La universidad no estaba libre de esta manera de ejercer hegemonía política. La Confederación Universitaria Boliviana, poderosa fusión de las federaciones universitarias regionales, estaba dirigida por Mario V. Guzmán Galarza y Alfredo Franco Guachalla, dirigentes de la organización Juventud del MNR”. (Rivadeneira, 1999:14).

El TEU se funda entonces en el marco de una institución altamente politizada y controlada. Se podría suponer que, al igual que la experiencia del teatro universitario de los años 80, el teatro fue utilizado como un medio más para diseminar e intensificar las ideas del MNR. Sin embargo, por el testimonio de Rivadeneira comprobamos que eso no sucedió así: “La mayor motivación para los fundadores del TEU pudo haber sido la necesidad de contar con un espacio de recreación artística para alejarse un tanto de la cruda e irracional realidad” (Rivadeneira, 1999: 14)

Si en el país reinaba una hegemonía política de control y supervisión, ¿cómo fue posible que se fundara un grupo de teatro apolíticamente partidario? Según el libro de Rivadeneira, la fundación como tal se debe a la Unión Femenina Universitaria, de la cual era miembro la Dra. María Josefa Saavedra, quien en el año 54 había sido retirada de la titularidad de su cátedra. Es posible que el MNR no haya intervenido políticamente en las decisiones del TEU por considerar inofensivas sus producciones teatrales.

La primera función teatral del TEU fue el 19 de agosto de 1953, con *La Natacha*, de Alejandro Casona, y la presentación no se hizo en el Paraninfo Universitario de la UMSA, sino en el Teatro Municipal. La segunda puesta en escena fue *Pedido de mano*, de Antón Chejov; la tercera, *Espectros*, de Henry Ibsen; y la cuarta, *El paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda. Todas las obras fueron dirigidas por Bernardo Blanco González, un refugiado español. Al parecer el MNR, ocupado en el proceso de folclorización, poca importancia le dio a las actividades teatrales del TEU. En la prensa de la época no se registra ningún escándalo protagonizado por el público después de las funciones del TEU a consecuencia de los temas y situaciones dramáticas. En cambio, a principios de 1952, Raúl Salmón y el Teatro Social presentan *Viva Belzu*, y luego Salmón decide emigrar al Perú.

El TEU continuó trabajando de manera ininterrumpida hasta 1956, año en que hizo una pausa, no por intervención política, sino por la renuncia del director artístico, Blanco González, porque muchos de los integrantes ya habían terminado sus carreras universitarias y por la disolución del grupo asesor, integrado por Nicolás Fernández Naranjo, Huáscar Cajías, José de Mesa y Teresa Gisbert.

Es difícil entender desde nuestro presente cómo un grupo de teatro como el TEU, que se había declarado apolítico, pudo poner en escena *Intriga y amor*, de Friedrich Schiller, *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre, *La zorra y las uvas*, de Guilherme Figueiredo. Difícil entender porque por su trama, fábula y conflicto, dichos textos dramáticos eran políticos, y en el caso de *Muertos sin sepultura* y *La zorra y las uvas*, insinuaban una filosofía política.

Por tanto, cuesta creer que la elección de esos textos dramáticos sólo respondió al virtuosismo actoral y al objetivo de hacer buen teatro. Sin embargo, al parecer ésa era la opinión, no sólo del TEU, sino del público en general que acompañaba ese proceso de comulgar con un teatro de temática no costumbrista y de estilo no meramente naturalista. Tal fue la obsesión del TEU por el buen teatro, que en 1963, cuando la UMSA organiza el Primer Festival

de Teatro, Rivadeneira señala: “Por primera vez ocuparon este escenario tres conjuntos teatrales independientes que, en la misma línea de orientación del TEU, ofrecían funciones tratando de atraer al gran público hacia el buen teatro” (Rivadeneria, 2008:101)

Así, el TEU continuó su línea apolítica y de buen teatro, aislado de los cambios políticos partidarios en el país. En 1964 Víctor Paz Estensoro había sido elegido nuevamente Presidente de Bolivia, pero a los pocos meses fue derrocado por un golpe de Estado militar encabezado por su vicepresidente, el General René Barrientos. Y mientras eso sucedía fuera de la universidad, el TEU canalizaba dentro de la UMSA su esfuerzo para dotarse de una sólida estructura institucional, con miras a la creación de una escuela de arte escénico para la formación profesional de actores, técnicos y directores. Al respecto, Rivadeneira señala que el objetivo final era “mantener e incrementar el servicio de extensión teatral a la sociedad, especialmente para la reeducación teatral de los sectores populares” (2008:101).

Desde la aparición de Raúl Salmón y el teatro social propuesto por él, temas como la prostitución, el alcoholismo, la sífilis, la vergüenza por la madre de pollera eran los que atraían al público del Teatro Municipal. Cambiar el gusto por esos temas y por la forma teatral naturalista, didáctica y de tono melodramático era una de las metas del TEU, la misma que fue llamada reeducación teatral.

Con la Revolución del 52 en los sectores populares se habían dado cambios

y transformaciones en lo que respecta a la producción y al consumo de lo artístico y de lo cultural. Esos sucesos, al parecer, no cambiaron los objetivos de reeducación teatral del TEU, sino los intensificaron, pues ya no sólo tenían que lidiar con las formas chabacanas del teatro social, de acuerdo a Rivadeneira, sino también con el proceso de folclorización propuesto por el MNR.



Jose Miguel Covarrubias

Según Mandoki, “(...) arte y realidad, como la estética y lo cotidiano, han estado y están totalmente imbricados, y no por la voluntad explícita o ‘compromiso social’ del artista políticamente correcto, ni por hacer patente una ideología, sino porque no hay un más allá de la realidad ni una estética que no emerja en primera instancia de lo cotidiano.” (2008: 27)

Por tanto, la relación entre arte y realidad que proponía el TEU no sólo tenía que ver con lo cotidiano de lo boliviano a nivel temático, sino a nivel de elección de texto dramático y del deseo de proponer una opción a un público que sin el TEU sólo habrían accedido a una La Paz inmediata. Y la relación entre arte y realidad que se daba en el teatro social tenía un carácter mimético, o lo que más tarde se conoció como teatro documental.

Mandoki hace referencia también al dilema que se plantea entre elevar a las masas hacia el arte o bien bajar éste a aquéllas, dilema que fue y es muy frecuente en nuestro medio y que tiene que ver tanto con la vinculación entre arte y realidad como con la transformación de la realidad mediante el arte. Según Mandoki, esa preocupación, central en el realismo socialista, fracasó porque los artistas querían trasplantar sus convenciones típicamente burguesas al contexto proletario y popular, mientras que las masas y el proletariado iban generando sus propios artistas, convenciones y géneros. En el caso de Bolivia, están las danzas folclóricas, los prestes, el teatro de revista, los teatros en los barrios, etc. En sintonía con Mandoki, Villagomez, en referencia a nuestro medio, señala lo siguiente:

El llamado arte popular toma por asalto la ciudad de La Paz en cualquier fiesta patronal o feria urbana. La fiesta mayor del Gran Poder tiene múltiples ramificaciones que llenan el calendario artístico y cultural con masivas muestras de popularidad propios de una cultura viva que reúne a la sociedad, a los artesanos, los músicos y los bailarines; en suma: una verdadera obra de arte colectiva que consume todas las energías creativas del medio social. Ante tanta euforia ¿qué efecto puede tener una performance, así sea plena de ocurrencias o descaros, ante esa potente expresión de un complejo tejido social y popular? La consigna de *épater la bourgeoisie* suena en la ciudad de La Paz a trasnochada e insulsa (Villagomez, 2013)

Aparentemente entre el TEU y su proyecto de reeducación teatral se dio el mismo fracaso que con los artistas de las vanguardias europeas y del realismo socialista. Pese a eso, o todavía no conscientes de dicho fracaso, en 1969, año en que Barrientos muere en accidente misterioso de aviación, el TEU emplea el mayor tiempo en la preparación de piezas que, según Rivadeneira, al año siguiente iban a responder a nuevos desafíos artísticos: poner en escena una famosa comedia dramática de Karl Wittlinger y participar en dos festivales de

teatro. Digo aparentemente, porque creo que el TEU, aun quizá sin proponérselo, fue también político y respondió, en un momento histórico de idealismo nacionalista, a la urgencia de una generación encerrada en el provincialismo y el costumbrismo de anular las diferencias a nombre de una cultura nacional. El TEU abrió una ventana al universo, y mientras el pensamiento de Heidegger buscaba la provincia desde lo universal, los del TEU quisieron ser universales desde la provincia. La temática de la mayoría de los textos dramáticos elegidos por el TEU correspondían al pensamiento de las vanguardias europeas y latinoamericanas, por lo que tenían relación con las preguntas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de Europa, y con la identidad política y cultural de los habitantes de las ciudades latinoamericanas, en nuestro caso.

Con la aparición y la caída de la guerrilla en 1967 en Bolivia, con la Revuelta de Mayo del 68 en París, era previsible que el TEU se viera obligado a cambiar de estrategia artística y política. Rivadeneira describe así dicho proceso de cambio:

Este clima de efervescencia política, de alta temperatura en la UMSA, era muy poco favorable, en 1970, para que las instituciones culturales pudieran mantenerse y menos avanzar en sus proyectos. (...) El TEU fue intervenido por un 'Comité Revolucionario' que encabezaba Sergio Medinaceli, incorporado a la institución en abril de 1968, con el nuevo grupo formado en el cursillo de orientación teatral. El Consejo de teatro fue suprimido: se trató de someter a la dirección general, la dirección de escena, actores y equipo técnico a la autoridad de un 'Comité Revolucionario'. Esta actitud tuvo el propósito manifiesto de convertir al TEU en un instrumento político, hecho que no llegó a ocurrir porque el elenco respondió a la intervención con un pedido de licencia indefinida, presentado a las autoridades de la UMSA (2008:104)

Según el testimonio de Guido Arze¹¹, los integrantes del TEU no aceptaron la democratización interna de la organización, y por eso decidieron abandonar el nuevo proyecto, que pasó a llamarse Teatro Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés (TUSA)

El cierre del TEU está marcado por una paradoja. Mientras en 1968 el TEU organiza un cursillo de orientación teatral para abrir sus puertas a nuevos actores y actrices, a decir de Rivadeneira, imbuidos del mismo propósito de servicio a la cultura, es decir, la reeducación teatral de los sectores populares, de este grupo surgirán aquellos que buscaran que el TEU tome una posición política. Guido Arze relata que en 1970, cuando traían los cadáveres de la guerrilla de Teoponte presentaron con el TUSA la obra *Soldados*, dirigida por él y por el

¹¹ Entrevista realizada por la autora a Guido Arze en 2015.

peruano Guillermo Tarazona. Según Arze, el Paraninfo universitario se llenaba, y a la conclusión de la realización escénica, el público seguía a los actores y actrices que cargaban unos ataúdes, como propuesta de la puesta en escena, y en grupo masificado subían hasta la Plaza del Estudiante, algunas veces, y otras seguían por El Prado, sin que la policía interviniera. Para Arze, *Soldados* fue lo más importante que hizo el TUSA como puesta en escena y hecho teatral.

En agosto de 1971, el General Juan José Torres fue derrocado por un golpe de Estado encabezado por el coronel Hugo Banzer con el apoyo de la FSB y el MNR, partidos políticos enemigos durante la década pasada. La Universidad Mayor de San Andrés fue intervenida y algunos de los integrantes del TUSA fueron perseguidos políticamente.

Si en 1970, como dice Rivadeneira, hubo un inesperado “golpe de Estado” en el TEU, fue tal vez porque este grupo, en su obsesión por entender el teatro como una labor voluntariosa, que no perseguía otro objetivo que entretener a su público, no se dio cuenta que su público, antes de distraerse, se había formado críticamente, y que en su afán de difundir los valores culturales sin sujeción a ideologías o intereses partidarios, había difundido ideas que exigían intervenir políticamente en la vida cotidiana. En todo caso, es difícil comprobar esto, pues hasta la fecha nunca más se volvió a dar una experiencia parecida a la del TEU, con sus hallazgos y sus contradicciones.

Tanto el TEU como el TUSA hicieron de la experimentación su eje de producción. En un medio como el nuestro, donde el teatro es la quinta rueda del coche para el Estado la experimentación era lo único que quedaba. Las condiciones para la creación de una escuela o una carrera de teatro, tanto a nivel de producción como de demanda teatral, estaban dadas tanto en los años 50 y 60 como en los 80. Sin embargo, ninguna universidad o facultad reaccionó a esa demanda. La historia del teatro boliviano está plagada de microhistorias de gente de teatro que abandona su carrera universitaria para dedicarse al teatro, así como de gente de teatro que abandona el hacer teatral para dedicarse a una labor más rentable.

5. ¿Qué funciones cumple el teatro universitario en las universidades en tanto instituciones de formación académica?

Como se ha visto anteriormente, la actividad teatral en las universidades no es un componente central, sino uno de extensión universitaria, no es parte de la formación integral de los estudiantes universitarios sean de la carrera que sean, sino una oferta de ocio productivo.

Actualmente, la mayoría de las universidades estatales y privadas cuentan con un taller de teatro. Estos talleres están a cargo de los egresados de la Escuela Nacional de Teatro, en gran parte; y en otra, a cargo de gente de teatro con mucha experiencia, como es el caso de Claudia Eid, Ivett Mercado y Lía Michel, en Cochabamba; Patricia García, Saúl Ali, en La Paz, Omar Fuertes, en Oruro; otros talleres están a cargo de personas no muy conocidas en los circuitos de teatro. Según Mario Aguirre¹², en Santa Cruz, en la primera década del siglo XXI, han predominado los festivales de teatro interuniversitarios, tanto a nivel departamental como nacional. A su vez, el Ministerio de Educación, a través del Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional, ha organizado cinco “Encuentros Plurinacionales de Teatro Universitario”, en cinco ciudades diferentes, con vista a consolidar la “Escuela de Artes Escénicas”.

Se realizaron cinco versiones de los Encuentros Plurinacionales de Teatro Universitario y Escuelas de Formación de Maestros desde la gestión 2010, lo cual permitió la democratización y valoración de las artes, fortaleciendo la creatividad de estudiantes de las casas superiores de estudio a través de la creación de producciones escénicas, estableciendo el relacionamiento entre lo espiritual y lo material mediante experiencias, diálogos y propuestas escénicas¹³.

En la mayoría de las convocatorias o en la sistematización de los talleres de teatro o las intervenciones del teatro universitario se tiende a ver y conceptualizar al teatro como canal de expresión o canal de transferencia, pero el teatro, en tanto saber corporizado, más que sólo un canal, es un estrato de poder o contra-poder.

Aunque el teatro, mediante los talleres, ha demostrado y demuestra ser eficiente y eficaz en articular proyectos educativos y políticos, para las universidades

12 Mario Aguirre fue integrante del Taller de Teatro de la Universidad Católica de La Paz y es graduado de la Escuela Nacional de Teatro de Santa Cruz: Proyecto Hombres Nuevos – Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.

13 Información proporcionada por Verónica Armaza, organizadora de los Encuentros Plurinacionales de Teatro Universitario

sigue siendo una extensión, una práctica decorosa para la expresión. Ngugi Wa Thiong'o, en su conferencia *Actuaciones del poder: la política del espacio de performance*, analiza la relación entre el Estado y las artes como una batalla por el espacio de intervención, actuación y realización. Ese espacio, para Wa Thiong'o, no solamente es el sitio donde acontece una realización escénica, sino uno más amplio, un espacio de acción desde el cual tanto los artistas como el Estado establecen su relación con la sociedad y re-presentan un modelo de nación:

La comunidad aprendió y transmitió sus códigos morales y juicios estéticos mediante narraciones, bailes, teatro, rituales, música, juegos y deporte. Con la aparición del Estado, el artista y éste se convirtieron no sólo en rivales en la articulación de las leyes, morales o formales, que regulan la vida en sociedad, sino también rivales en la determinación de la manera y circunstancia de su emisión (Wa Thiong'o, 2011:347)

La guerra entre arte y Estado, es decir, en nuestro medio, el conflicto acerca de lo que se entiende como arte, lo que se legitima como arte frente a un Estado que no mira más allá de la idea romántica de arte y cultura, sería para Wa Thiong'o una lucha entre el poder del performance, entendiendo performance como toda actuación o realización, sea esta teatral, festiva, política, ceremonial o de ritual, y la actuación del poder por parte del Estado. Siguiendo esa línea, es claro que no hay taller de teatro universitario ni función de teatro, sea del tipo que sea, que se de en un espacio vacío; todo hecho teatral acontece en un espacio plagado de historia, de relaciones externas y memoria. Estos espacios son por ende sitios de fuerzas físicas, sociales y psíquicas en una sociedad poscolonial, que, a diferencia de una sociedad colonial, tiene la opción de pensarse y nombrarse a sí misma, de-velando lo que los intereses de una sociedad colonial vela.

Si las universidades en el país entendieran la política del espacio de toda actuación teatral como la entiende Wa Thiong'o, hace rato que estarían ofertando carreras para la formación de actores, actrices, directores, escenógrafos, luminotécnicos, etc., y también ofrecerían formación en el ámbito teórico del teatro y de las performances, sean éstas artísticas o culturales. Pero es más fácil anular el espacio político de las performances, que son espacios poderosos de oportunidades de asociación, mediante el encajonamiento de los talleres de teatro, como una zona añadida a la formación académica del estudiante.

Se puede ver a los talleres de teatro universitario a lo largo del país como un paradigma de apertura de las universidades hacia un público, ya sea para reeducarlo (finalidad del TEU), para acompañar al pueblo en una supuesta lucha (objetivo del teatro universitario de los 80), o para ampliar la oferta cultural y

acceder a un modo de convivio catártico, que creo es el caso de los años 90 y de la primera década del siglo XXI, según se puede entender por la siguiente cita:

El Taller de Teatro de la Universidad es un espacio de formación independiente para aquellos jóvenes con deseos de formación y camino en el arte. La UPB pretende impulsar estos proyectos de largo alcance, con participaciones en festivales y actividades sociales y culturales, como una forma de llegar a miles de jóvenes con el trabajo de un taller que hoy está compuesto por 25 estudiantes de diferentes carreras (El Deber, 2012)

Pero todo paradigma despliega su propia paradoja, y la gran paradoja del teatro universitario es que, aunque públicamente se reconoce la urgencia, la validez del teatro, éste sigue sin contar con una universidad donde uno/una pueda formarse dignamente como actor, actriz o técnico profesional de teatro, y también como teórico profesional del teatro. Otra nota de periódico muestra que, pese a quince años de continuidad y de ser el Bicu Bicu un festival de teatro universitario referente en el ámbito teatral, no es lo suficientemente importante como para que la misma Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra ofrezca una carrera de pedagogía del teatro:

La Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, a través del Departamento de Extensión Cultural, le invita al XV Festival Nacional de Teatro Universitario 'BICU BICU', festival que este año cumple 15 años de vida en los escenarios cruceños, convirtiéndose en una palestra muy importante para actores, elencos, directores, instituciones y en general, todas las personas amantes del género teatral (Nota de prensa de la universidad)

Ese referente y el resultado de las quince versiones no han sido lo suficientemente importantes como para que la misma Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra ofrezca una carrera de pedagogía del teatro o una carrera de teatrología. Al contrario, el Bicu Bicu está en peligro de no realizarse más.

No creo que los talleres de teatro universitario tengan que desaparecer, creo más bien que ya es hora de que el teatro cuente con una universidad que la ampare y que se haga cargo de toda su complejidad, no para alcanzar el punto actual en el que se encuentra el teatro en Europa y Latinoamérica, sino para recuperar las experiencias del TEU, el TUSA, los teatros universitarios de los 80, el acto de fe que el Taller de Teatro de la Universidad Católica de La Paz transfiere y las dinámicas de cada Taller en las múltiples universidades públicas y privadas del país. Y con todo ello poder pensar, ya no un teatro universitario, sino un teatro en Bolivia y para Bolivia.

El intento y el deseo de institucionalizar el teatro en el país mediante una carrera universitaria o una escuela de teatro han estado presentes desde 1900.

Joaquín Gantier lo señaló a principios del siglo XX en relación al teatro en Sucre. El TEU busco eso, el TAF lo intentó, y actualmente, en el marco de la “Educación socio-comunitaria productiva para contribuir a la construcción de una educación integral y holística a través de las artes”, el Viceministerio de Educación Superior de Formación Profesional está en vías de crear la Escuela Nacional de Artes Escénicas.

Hay que señalar, por supuesto, que desde marzo de 2004 funciona en Santa Cruz la primera institución que otorga una formación profesional a actores en la historia del teatro boliviano, como es la Escuela Nacional de Teatro de Santa Cruz (Proyecto Hombres Nuevos, de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”). Pero a Bolivia, por toda la importancia que han tenido las experiencias de teatro universitario a lo largo de su historia, le hace falta institucionalizar el teatro, incentivar la amplificación de la diversidad teatral, para que el teatro en Bolivia sea tan múltiple y variado como lo son las culturas que la componen, y se indague más en la teatralidad de las culturas, para provocar experiencias como la de Gabriel Martínez y Verónica Cereceda en Lunlaya¹⁴.

14 Ver “De Concepción a Lunlaya” en *El Tonto del Pueblo*, Revista de Artes Escénicas del Teatro de los Andes, Nº 0, agosto de 1995, Sucre- Bolivia.

Referencias

1. Amusquivar, F. "Apuntes para una historia del teatro popular (1980)". En: Carlos H. Cordero Carraffa (comp.). *500 años de teatro en Bolivia: Testimonios y reflexiones desde el siglo XVI al XX*. La Paz, Bolivia, 2011: 409-417.
2. El Deber. "Concluye Festival Nacional de Teatro Universitario Bicu Bicu 2012", Santa Cruz de la Sierra, 30 de octubre de 2012.
3. Gantier, J. "El teatro en Sucre". En: Carlos H. Cordero Carraffa (comp.). *500 años de teatro en Bolivia: Testimonios y reflexiones desde el siglo XVI al XX*. La Paz, Bolivia, 2011: 190-201.
4. Mandoki, K. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica Uno, Conalculca-Fonca, México: Siglo XXI, 2008.
5. Mondacca, D. "Taller de teatro de la UCB: una experiencia lúdica orientada al arte escénico". *Ciencia y Cultura: Pasado y presente del teatro en Bolivia*, N° 20, abril, La Paz, Bolivia, 2008: 115-119.
6. Ngugi Wa Thiong'o. "Actuaciones del poder: la política del espacio de performance". En: *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011: 343-376.
7. Rivadeneira, R. *Historia del TEU*. La Paz: Ediciones Signo, 1999.
8. ----- "Breve historia del Teatro Experimental Universitario". *Ciencia y Cultura: Pasado y presente del teatro en Bolivia*, N° 20, abril, La Paz, Bolivia, 2008: 91-104.
9. Saavedra, K. "Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia: 1983-2003". La Paz, Bolivia, 2003.
10. Salmón, R. "150 años de actividad teatral". El Diario, edición homenaje al Sesquicentenario de la Fundación de la República de Bolivia, 1825-1975, 6 de agosto de 1975, La Paz, Bolivia.
11. Warstat, M. 2014 "Politics of the Applied: Theatre and Art as Intervention", The Aesthetics of Applied Theatre (blog), March en <http://www.applied-theatre.org/blog/politics-applied-theatre-and-art-intervention>