

# Teatro popular en **Centroamérica**

## Hacia una nueva metodología: la propuesta de Rafael Murillo Selva

**Adriano Corrales**

*Profesor del Instituto Tecnológico de Costa Rica,  
 Director de la Revista Cultural "Fronteras".*

### Prolegómenos

Tradicionalmente se ha entendido la creación teatral como la escritura de obras de teatro para ser llevadas a —o puestas en— la escena, en otras palabras, la creación teatral ha sido tratada más como la labor "literaria" de alguien que escribe piezas dramáticas para ser representadas. En el caso del director teatral y dramaturgo hondureño Rafael Murillo Selva (ver anexo) se invierte el proceso, y allí es donde está uno de sus aportes fundamentales: primero es el trabajo de investigación, luego el trabajo con acto-

res (el cual incluye la formación técnica pues casi siempre trabaja con actores no "profesionales") y solo después viene el texto dramático, el cual se edita paralelo a la puesta en escena y como resultado de ese proceso. Generalmente, el texto dramático, o la dramaturgia del montaje, en el caso que nos ocupa, se realiza con aportes colectivos, aunque, claro está, a partir de una propuesta elemental del Director. Por supuesto que ha habido casos en donde Rafael Murillo ha escrito el texto antes, previa investigación (El "*Caso Riccy Mabel o Creo que nadie es capaz de mentir*", texto

dramático de denuncia sobre la violación y asesinato de una estudiante del Magisterio por parte de altos oficiales del ejército hondureño, escrito sobre la base de una investigación periodística y de Derecho Penal, y montado con un grupo de actores jóvenes de un barrio marginal de Tegucigalpa: *"El Manchén"*; o *"Historia de una ceiba o antes del Huracán"*, montaje realizado con niños de un pueblo antiguamente minero: San Juancito), o ha trabajado con textos de otros dramaturgos, de acuerdo con la necesidad del montaje y con las características del grupo teatral (*"Sebastián sale de compras"* del dramaturgo guatemalteco Manuel José Arce, montaje realizado en Francia, Estados Unidos, Honduras y Sri Lanka; *"El fantoche lusitano"*; *"El extensionista"*; *"La empresa perdona un momento de locura"*; entre otros). Pero el centro de su actividad como Director y Pedagogo Teatral es la creación de una dramaturgia a partir de las características socioculturales de una localidad, una etnia o un problema específico, y con la preparación de actores de esa comunidad o de esa etnia, tal y como lo hizo con la investigación / montaje de los espectáculos *"El Bolívar descalzo"* con campesinos de los Andes en Colombia, *"Loubavagu"* (*El otro lado lejano*) con un grupo de teatro de la aldea de Guadalupe de la etnia Garífuna en el caribe hondureño; y *"La danza de las almas"*, montaje a partir de un rito de curación de la cultura de la misma etnia, también con

actores Garífunas. Como se comprenderá, Murillo Selva está revirtiendo el proceso de creación teatral y proponiendo una nueva metodología de trabajo desde la *performatividad* y la capacidad creativa de los sectores populares, todo ello con el fin de responder a las necesidades de la región y de la época, desde un discurso renovador frente a la unilateralidad de los discursos estéticos hegemónicos, o canónicos, provenientes de la tradición occidental, europea para ser más exactos, presentados como categorías de una "cultura universal", y agudizados por la actual etapa de globalización que se expresa bajo el esquema político / económico del neoliberalismo.

En países como los centroamericanos, periféricos, subdesarrollados, asimétricos, excluidos, "atrasados", sin la infraestructura cultural necesaria, ¿cuál es el tipo de teatro que debe producirse en la actual etapa de globalización bajo esquema neoliberal? ¿Cuál debe ser la propuesta de los teatristas centroamericanos en la presente coyuntura titulada por algunos como posmoderna? Para responder a esas preguntas se hace necesario un balance histórico del teatro latinoamericano y centroamericano, acentuando el énfasis en las experiencias y búsquedas de un teatro popular y nacional, el cual, en la actual etapa, ha devenido en teatro "aficionado", teatro de "segunda", o teatro no "artístico", según el canon escénico establecido. Igual se deben revisar las políticas culturales

centroamericanas para contextualizar ese teatro popular y/o nacional, ubicando las raíces sociales, políticas, económicas y culturales del teatro latinoamericano y sus nuevas tendencias estéticas (1968-1980), así como identificar la incidencia de los problemas geopolíticos, económicos y militares en el desarrollo del teatro en Centroamérica (1970-1990).

## Sinopsis histórica: América Latina

El teatro latinoamericano, si exceptuamos las expresiones dramáticas precolombinas, es relativamente nuevo. (Por supuesto estamos hablando del teatro en términos occidentales, dejando de lado los rituales y celebraciones religiosas y festivas que guardan una rica *performatividad*, y parateatralidad, como veremos más adelante). Sus inicios los encontramos apenas en el siglo XIX, aunque el problema de esta periodización es que la mayoría de las historias del teatro latinoamericano se han realizado casi únicamente desde la perspectiva dramática como creación literaria por parte de historiadores, lingüistas y filólogos, especialmente. Estamos aún a la espera de una historia del teatro latinoamericano como espectáculo, puesta en escena y/o proceso de creación teatral, con todo lo que esto significa en términos de proceso artístico.

Por lo anterior es necesario, de una vez, señalar la existencia de un "teatro" prehispánico, o precolombino, que, posiblemente, todavía no se ha estudiado con suficiente profundidad para comprender su tejido filodramático o sus condiciones *performativas*, así como los aportes que pudieran haber hecho al teatro occidental desde sus cosmovisiones y desde sus planteamientos rituales/escénicos. Para el caso de Suramérica es importante señalar el legado dramático precolombino en obras como "Ollantay" ("Apu Ollantay") y "El asesinato de Atahualpa" ("Atau Valpacc ppu-chucacuinimpa vancan" en quechua) o "Tragedia del fin de Atahualpa", en las cuales, según estudiosos como Ricardo Blanco (Blanco, 1998), ya se encuentran las simientes de elementos teatrales como el distanciamiento brechtiano, es decir, pueden ser consideradas como productos dramáticos que apuntaban ya hacia un teatro dialéctico.

Para el caso que nos ocupa, una historia, o historiografía, del teatro latinoamericano, como campo de estudio en el que se inscribe nuestro análisis, o marco amplio para contextualizar nuestra propuesta, deberá centrarse en el estudio de la historia latinoamericana y sus discontinuidades, imbricada con la producción artística, específicamente teatral. En otras palabras, estamos hablando de la relación sociopolítica y económica con la producción teatral latinoamericana, especialmente en los casos de

búsquedas de una expresión teatral propia o nacional, o de una identidad estética para la escena latinoamericana.

Sucintamente, en este primer acercamiento a los antecedentes históricos de un teatro propio con perspectiva popular, para el caso de América Latina en general, señalaremos cuatro grandes etapas sin ánimos de profundizar, por ahora, en estas: 1900-1930 (surgimiento y desarrollo del teatro obrero y revolucionario), 1930-1950 (surgimiento del "teatro independiente"), 1950-1980 (desarrollo del "teatro independiente" y del "teatro operativo"), 1980-2000 (desaparición del "teatro independiente" y "operativo", y surgimiento del "teatro comercial").

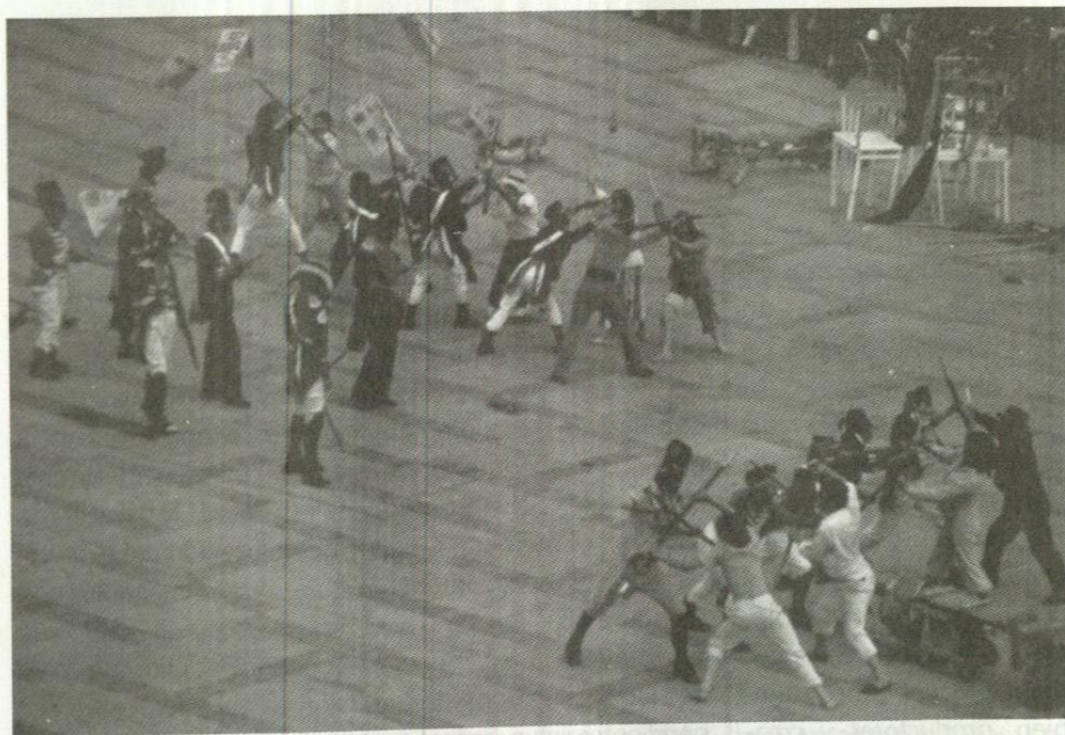
En la primera etapa se trata básicamente del desarrollo de un teatro obrero a la luz de las luchas sociales y de la fundación de los partidos Comunistas en el cono sur (Chile, Argentina, Uruguay) gracias a la actividad de lucha de dirigentes sindicales y políticos revolucionarios, como Luis Emilio Recabarren, en esos países; y de expresiones de "sketchs", variedades populares, y obras teatrales, en el marco de la "Revolución Mexicana", las cuales apuntaban hacia un arte popular y nacional, de la mano de otros artistas como los "muralistas" y los músicos. A partir sobre todo del año 1916 y con el auge de la industrialización de los países conosureños, que coincide con la finalización de la I Guerra Mundial, la conciencia revolu-

cionaria en grandes masas proletarias, y la organización obrera crecen. Asimismo, el concurso y el esfuerzo de muchos artistas e intelectuales se dirigen hacia un arte "comprometido" con esas masas. Aparece así una serie de grupos filodramáticos con una propuesta eminentemente obrerista.

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

En la tercera etapa, y con la finalización de la II Guerra Mundial y el afianzamiento del campo socialista en Europa y Asia, las luchas sociales en América Latina van a enmarcarse dentro de las luchas de liberación nacional con

## TEATRO



Escena de una batalla en "El Bolívar descalzo", Bogotá, 1975.

carácter democrático, popular y antiimperialista, de muchos países de África y Asia. El triunfo de la Revolución Cubana, a finales de los años cincuenta, va a abrir otro período revolucionario y va a preparar el escenario para nuevos protagonistas. Se funda una serie de partidos y movimientos político-militares, conocidos como la nueva izquierda, los cuales van a tener una incidencia muy importante en las luchas centroamericanas, como veremos más adelante. Estas luchas permitieron el afianzamiento del "teatro independiente" y popular, y entonces asistimos a una verdadera eclosión teatral, ya no solo en países de mayor tradición como Argentina, Chile y México, sino en casi todo el continente. Entre los grupos y proyectos más significativos están: Movimiento de "Teatro independiente", en México (1935 -1940), "El Galpón"

(Montevideo, Uruguay, 1949), "Teatro Experimental de Cali" (TEC), (Cali, Colombia, 1950), "Teatro Negro" (Sao Paulo, Brasil, 1944), "Instituto de Teatro Experimental de la Universidad de Chile" (ITEUCH) (Santiago, Chile, finales de los años cuarenta), "Teatro Arena" (Sao Paulo, Brasil, 1950-1957), Grupo Escambray (Cuba, años sesenta), etc. Estos grupos sobrevivieron gracias al apoyo económico de organizaciones obreras y sindicales pero, también, hicieron valer los derechos constitucionales en algunos países con reformas democrático burguesas, acerca del apoyo por el estado para la divulgación de la cultura. Por lo demás, consideraron que uno de los problemas fundamentales por resolver era la puesta en escena de piezas con contenido popular para que el teatro se acercara más al pueblo.

A la par del movimiento independiente se desarrolló también un "teatro operativo" que, en general, pretendía accionar con la lucha de clases y con las necesidades directamente comunales. Este tipo de teatro consideraba que los sectores populares no eran solamente receptores del fenómeno teatral sino, también, productores y creadores, pues de alguna manera están desarrollando su propio teatro en las luchas cotidianas. Por eso, las obras no eran presentadas como productos acabados sino como propuestas abiertas a la recreación e interpretación participativa de los espectadores. Se desarrolló una amplia investigación interdisciplinaria a partir de una nueva metodología de producción teatral típicamente latinoamericana: la *"Creación Colectiva"*. Se comprende aquí el trabajo teatral como producto del trabajo social, como una práctica socializada y socializante, como una acti-

vidad histórica y colectiva. Esta propuesta es la que luego va a desarrollar, superando sus errores, dentro de otra perspectiva y con nuevas metodologías, el teatrero hondureño Rafael Murillo Selva en países como Colombia, Guatemala y, especialmente, Honduras.

Aunque la experiencia de muchos grupos independientes sigue vigente en nuestros días, a partir de los años ochenta (cuarta etapa) con la nueva crisis generalizada del sistema capitalista y la aparición de los nuevos paradigmas neoliberales, y con la caída del muro de Berlín y del correspondiente campo socialista, así como con la mundialización de los negocios y del fenómeno conocido como "globalización", el teatro independiente va a entrar en crisis por el cese de la subvención de organizaciones sociales y del estado, así como por el alejamiento del público por razones especialmente económicas. Se dejó de lado la investigación y la búsqueda

de nuevas opciones dramáticas y dramáticas, tanto por parte del teatro "independiente", como del "operativo". Por otra parte, el "teatro operativo" va a caer en una serie de errores tales como la exagerada ideologización del espectáculo emparentándolo con la propaganda con una concepción elitista y mesiánica del arte ("teatro pobre", "medio de concientización", "acción *underground*"), además de la negación de directores y dramaturgos exacerbando la creación colectiva y alejándose estéticamente de los verdaderos conflictos sociales con una apreciación mecánica y vulgar de la actividad artística. Por todo ello, el teatro comercial trivial y masivamente producido, tipo *"vaudeville"* o teatro de variedades estilo "Broadway newyorkino", pero con una baja calidad estética, salvo serias excepciones, va a ser la principal característica del teatro latinoamericano en las décadas finales del siglo XX.

## Sinopsis histórica: América Central

Lo anotado sobre la historia del teatro latinoamericano vale también para la historia del teatro centroamericano. Su crónica ha sido escrita básicamente por escritores, polígrafos, lingüistas y filólogos. Por esa razón, no se toma en cuenta el teatro como proceso creativo y espectáculo, sino que se privilegia el texto teatral, la dramaturgia y, por lo tanto, se le ha estudiado, básicamente, como literatura. Por eso, su historia arranca a mediados del siglo XIX, obviando la riqueza *performativa* y *parateatral* de la colonia y del arte precolombino.

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

En general, durante el siglo XIX, el desarrollo del teatro centroamericano, al igual que la consolidación de los estados nacionales, es parecidamente irregular. Tal vez sea Costa Rica la nación

que más "establemente" se desarrolle, con sus propias contradicciones claro está, sobre todo con la entrada al mercado capitalista mundial a mediados del siglo con el auge del desarrollo cafetalero, y el nacimiento de su respectiva oligarquía. Pero el resto de los países no salen de prolongadas luchas fratricidas que desembocarán en un siglo XX cargado de asonadas y de violencia política. Son pocas las salas teatrales o espacios para espectáculos, y la construcción de los *Teatros Nacionales* se hace a finales del siglo y, en algunos casos, como el de Tegucigalpa, Honduras, hasta bien entrados las dos primeras décadas del siglo XX. Los pocos espacios escénicos reciben compañías teatrales extranjeras, sobre todo españolas e italianas en el caso de la ópera. Sin embargo, los primeros dramaturgos y grupos teatrales hacen ya sus primeras armas en el teatro centroamericano.

A principios del siglo XX y con el desarrollo urbano de las capitales centroamericanas, se da un cierto desarrollo teatral. Para el caso de Costa Rica, por ejemplo, se sabe que, en 1920, San José, con 50.000 habitantes, se daba el lujo de contar con cuatro teatros abiertos (Cañas, Alberto, en: VARIOS, 1988: 389). Por lo demás, durante estos primeros años se publican las primeras obras teatrales, muchas de las cuales hoy son consideradas como "clásicas", aunque ya a finales del siglo XIX se habían dado a conocer muchos de estos "clásicos".

En los primeros treinta años se da un relativo auge teatral, el cual es discontinuo gracias a las dictaduras y gobiernos militares en la mayoría de países, sobre todo en Guatemala, El Salvador (donde se produce la matanza de 30.000 campesinos, en 1932) y Honduras que se convierte en la Primera República Bananera (*Banana Republic*) del istmo. En Nicaragua se produce la intervención norteamericana y la lucha heroica del general Sandino en las montañas, lucha que desarrollará una conciencia antiimperialista y una gran solidaridad internacional. Panamá apenas inicia su vida "republicana" con la tremenda herida de su canal interoceánico en manos norteamericanas y de una historia prácticamente ajena. En Costa Rica se gestan

las grandes jornadas sociales de lucha de la década de los años treinta y cuarenta. Pero, a pesar de ello, se puede decir que, en esos periodos, solamente la última logra consolidar un estado nacional en términos de su institucionalización y de la cobertura de su territorio.

En los años cuarenta se sucederán grandes conflictos sociales. Los más importantes, tal vez, se dan en Guatemala con la Revolución del 44, lo que permite la instauración de los gobiernos democrático-revolucionarios de Juan José Arévalo Bermejo (1945-1951) y de Jacobo Arbenz (1951-1954), el cual es destituido mediante un violento golpe militar organizado por las transnacionales norteamericanas, especialmente la *United*; y, en Costa Rica, con las reformas sociales impulsadas por el partido Comunista y

llevadas a cabo gracias a una inédita concertación de fuerzas políticas: la oligarquía, la Iglesia Católica y los mismos comunistas, concertación que desembocará en la Guerra Civil del 48, conocida como Revolución del 48. Es después de esta guerra que Costa Rica levantará un verdadero estado

"El Bolívar descalzo", Bogotá, 1975.





nacional con la característica socialdemócrata de ser un estado benefactor. En el resto de los países se van a suceder una serie de gobiernos militares lo que va a generar la creación de



Público en la Plaza de Bogotá. "El Bolívar descalzo", 1975.

organizaciones político militares de oposición, las cuales van a iniciar una guerra de guerrillas sostenida hasta los años noventa, especialmente en Nicaragua, El Salvador y Guatemala.

Durante estos años, el movimiento teatral centroamericano se va a fortalecer, especialmente en Guatemala (durante los gobiernos democráticos) y en Costa Rica, países que, por sus propias características, van a desarrollar un teatro más amplio si se piensa en su dramaturgia. Con la creación del Ministerio de Cultura en el segundo país, en 1973, y la Compañía Nacional de Teatro, más tarde, vamos a arribar a la época dorada del teatro costarricense, que va de los años setenta hasta bien entrados los ochenta, la cual, a pesar de producir una nueva dramaturgia, va a reconocer y ponderar el espectáculo y la masiva participación del público, dejando por detrás a aquélla, por razones de su enfoque más o menos tradicional, colindante en muchos casos con el costumbrismo. En esta década, el estado subven-

cionó a los grupos independientes, algunos de los cuales producían un teatro contestatario de "creación colectiva" como el Grupo *Tierra Negra*. Es interesante anotar que mientras tanto en el resto de Centroamérica el teatro se debatía entre lo comercial, lo superfluo y lo acartonado del poco espacio oficial, los momentos más interesantes de su desarrollo se van a deber al apoyo de gobiernos militares, especialmente en Guatemala y en Honduras. Este hecho habrá que estudiarlo en profundidad en su respectivo momento, pues no deja de ser un dato curioso siempre y cuando recordemos que precisamente los gobiernos militares y reaccionarios son los que han perseguido las manifestaciones artísticas, ensañándose, sobre todo, con el teatro debido a su relación "*in presentia*" con el público, donde el actor es un oficiante, y a su capacidad de movilización y convocatoria.

No va a ser sino hasta el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua, cuando en ese país se abra un espacio

para el desarrollo de un teatro nacional, popular y revolucionario con el apoyo estatal. Sin embargo, como ya sabemos, esa actividad duró poco debido a los errores de los propios sandinistas y a su impericia para desarrollar políticas culturales acordes con la situación revolucionaria. Sin embargo sobrevivieron grupos importantes que nacieron a la luz de la "creación colectiva" como el *Justo Rufino Garay*. Tal vez la única actividad más o menos importante en términos de la participación de las comunidades y del desarrollo incipiente de un teatro con códigos propios es la experiencia de la Muestra Departamental en Guatemala, que reúne anualmente un grupo importante de grupos aficionados. Esta Muestra fue creada por Norma Padilla, en 1984, y recoge una experiencia que data de 1975, y pone a disposición de estos grupos el teatro de la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación. Pero esto no obedece a políticas estatales sino al esfuerzo de su fundadora.

Las anteriores experiencias nos recuerdan los años dorados del teatro costarricense cuando la Compañía Nacional de Teatro hacía trabajo comunal en diferentes provincias del país y llevaba a cabo un programa de giras durante todo el año. Igualmente importante fueron las temporadas del Teatro al Aire Libre y del teatro en los barrios, conjuntamente con la creación del Taller Nacional de Teatro para la formación de promotores teatrales. También debemos reseñar la

labor del Teatro Universitario durante estos años y las experiencias de teatro campesino como el montaje en la Cooperativa *El Silencio* que narra la invasión de tierras por sus miembros. Mención aparte, por la participación de grupos comunales en su mayoría, provenientes de todo el país, y por sus interesantes propuestas, merecen los Festivales de Teatro Aficionado que se desarrollaron a partir de los años ochenta, primero en Limón ("*Palma de Oro*") luego en Puntarenas ("*Chucheca de Oro*"), y, por último, en San José durante las fiestas populares de fin de año ("*El Grano de Oro*"). En la actualidad solamente sobreviven el Festival "*Chucheca de Oro*" en Puntarenas y el "*Grano de Oro*" en San José, pero sin la participación comunal de otrora. Con la crisis de los años ochenta y la instauración de las políticas neoliberales, toda esta actividad se vino abajo.

Va a ser en Honduras donde aparecerá un nuevo teatro, o una nueva forma de encarar la creación teatral. A pesar del poco desarrollo cultural de este país, posiblemente el más "atrasado" de la región, a partir de los años setenta se va a generar un fenómeno teatral conocido como Rafael Murillo Selva. Ese "nuevo teatro", específicamente el proyecto teatral de Murillo Selva, parte de la hipótesis de que el teatro occidental se encuentra en una profunda crisis y que, para salir de ella, la perspectiva que debe privar en nuestros países centroamericanos, periféricos y marginales desde siempre,

es la de entregar a los sectores populares —especialmente aquellos con una historia y con una riqueza *performativa* (etnias, campesinos “descampesinados”, grupos urbano marginales, etc.)— las armas de la producción teatral, pero no paternalmente como se ha estilado en los programas de extensión cultural, sino en un proceso de autogestión y creación colectiva. Este creador teatral ha venido desarrollando un proceso de trabajo comunal con etnias y grupos marginales, no solo en Honduras donde ha trabajado especialmente con los Garífunas, sino también, como ya lo anotamos, en países tales como Colombia, Guatemala, Francia, Estados Unidos, y hasta Sri Lanka, y ha generado una experiencia más que valiosa para el teatro centroamericano y latinoamericano en general.

## Una nueva mirada para otra metodología

Para entender la propuesta estética de este creador escénico, y de esta nueva metodología de trabajo, se precisa de una nueva mirada. Esa mirada debe hacerse desde un método plural, en perpetuo desarrollo, que incluye distintas aproximaciones y no se reduce a una “sola” mirada. Para ese propósito propongo la mirada antropológica y la perspectiva intercultural, no solamente para comprender la recepción de un produc-

to estético que “está fuera” de la tradición teatral de occidente, sino para intentar “demostrar” que se puede hacer teatro de “otra manera”. Dicho en otras palabras, la cuestión principal consiste en saber si podemos apreciar y analizar un espectáculo que, en principio y de acuerdo con nuestro “gusto estético”, nos es extraño. Para ello, propongo un “distanciamiento”, no tanto brechtiano como antropológico, es decir, más bien un alejamiento de nuestra mirada para que no haya obstáculos en la recepción de ese tipo de teatro.

Para ese distanciamiento, el análisis del Discurso por parte de Mijail Bajtin, específicamente su propuesta en términos de la *heteroglosia* y de la *dialogía* (la *palabra ajena*), permite analizar el discurso teatral y la propuesta estética del teatrista hondureño mencionado.

“Al multiplicar las fuentes de la palabra, al hacer ‘hablar’ a un decorado, una gestualidad, una mímica, o una entonación tanto como al texto mismo, la puesta en escena coloca en el espacio a todos los sujetos del discurso e instaura un dialoguismo entre todas esas fuentes de la palabra. El teatro es a menudo el lugar donde la ideología aparece como fragmentada, desconstruida, a la vez ausente y omnipresente: ‘El discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién?; y ¿en qué condiciones se puede hablar?’. Más que cualquiera de las otras artes y que cualquier sistema literario, se presta a una disociación del enunciado (lo que es dicho) y de la enunciación (la manera de decirlo). La puesta en escena hace decir una multitud de cosas a los enunciados textuales que, sin embargo, creíamos claros y unívocos. El actor/personaje puede mostrar al público la ficción (la ilusión) y a la vez la

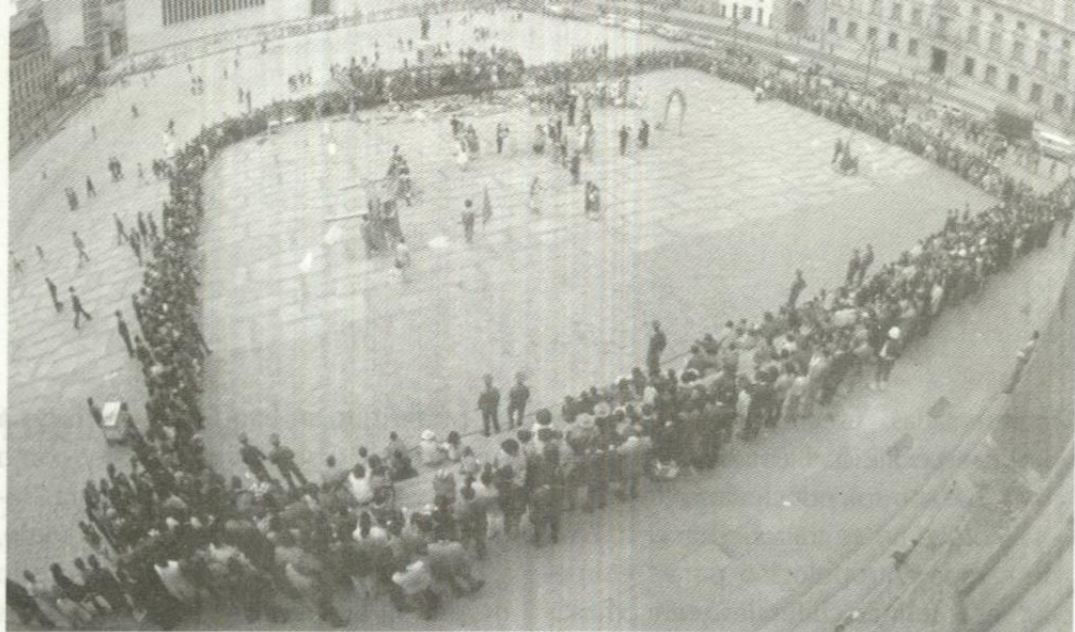
manera discursiva y construida de esta ficción: 'historia' y 'discurso' (en el sentido de BENVENISTE, 1966, págs. 237-250) coinciden en la actuación del personaje. (Pavis: 1998, 137).

Por otra parte, me parece fundamental recurrir a Michel Foucault para contextualizar esta nueva metodología escénica dentro de la formación discursiva del teatro occidental. Si bien es cierto, Foucault aplica su arqueología ("*una manera de problematizar los discursos*"), su genealogía ("*la forma de relacionar el discurso y el poder*"), su ética ("*la técnica de sí mismo*"), y su estética que da forma al sentido de la vida humana, a la cultura europea y a sus discontinuidades y rupturas epistemológicas, también es cierto que podríamos aplicar, o más bien buscar, ese código fundamental en otras culturas, como las nuestras, híbridas, sincréticas, con una gran carga del sujeto cultural colonial todavía, muchas veces ágrafas, y confrontarlas (enfrentarlas) a nuestra propia experiencia del orden, nuestra propia "*episteme*", procedente, sin duda, de la cultura eurooccidental, o al de otras culturas alejadas de nosotros en el espacio y el tiempo.

Lo primero que se debe rescatar de la teoría *foucauldiana* sería su opción por la marginalidad, por los excluidos: los locos o enfermos mentales, los prisioneros, discriminados por raza, por género o por su opción sexual, entre otros. Lo segundo sería el análisis del poder, la

"*alianza entre la razón y el poder*", el saber y el poder y el discurso y el poder, es decir la "*voluntad de saber*" y sus "*policías discursivas*"; la disciplina como fuerza y tecnología del poder, de hacer trabajar y controlar; el poder económico y bélico como la razón de ser del poder político; la verdad como arma de lucha; pero sin olvidar que no hay poder sin resistencia, lo que implica una estrategia de lucha. Y, en tercer lugar, y fundamentalmente, su ética y su estética, es decir, la posibilidad del individuo de liberarse de la sujeción y de las libertades impuestas por los dispositivos del poder a partir de su propio cuidado, del cuidado de sí mismo y del otro, en una praxis ampliamente política, lo que Franz Hinkelammert denomina como "*autoconstitución de sujetos*" y "*ética de la corporalidad*", o liberación del cuerpo como entidad soberana.

Por último, debo señalar que los conceptos de *Cultura*, de *Texto Cultural* y *Sujeto Cultural*, contenidos en la propuesta de la sociocrítica, de Edmond Cross, así como la teoría de los campos culturales y de la constitución del gusto, de Pierre Bourdieu, son herramientas indispensables para definir el campo cultural donde se inscriben el quehacer teatral latinoamericano y el centroamericano, así como la propuesta emergente que he tratado de describir, en términos de su dinámica sociocultural y su matriz correspondiente.



Panorámica del espectáculo "El Bolívar descalzo", Bogotá, 1975.

## La nueva estrategia escénica:

Es desde esos componentes teóricos, y basado en el quehacer de Murillo Selva, que propongo una estrategia para las artes escénicas centroamericanas, partiendo de la hipótesis, ya subrayada, de que el teatro en general se encuentra en una profunda crisis. Las artes escénicas se han encerrado en los teatros, en las salas, en las academias y en los discursos estéticos, especialmente dramáticos, convencionales y unilaterales, lo cual ha provocado el alejamiento del gran público, al que se trata de seducir a partir del montaje de espectáculos anodinos, superficiales y rayanos en la obscenidad de la pornografía o intentando hacer un teatro "intercultural" con el saqueo de las riquezas *performativas* y simbólico-representativas de los países "exóticos" ("salvajes"), es decir, del Tercer Mundo, en el caso del teatro europeo y el norteamericano. La influencia de la televisión, la red y los medios multimedia, también

tienen mucho que ver con esa crisis, así como, por supuesto, la desigualdad económica y la inestabilidad político-social de nuestros países.

Una estrategia que se debe plantear el teatro en general es investigar en las propias reservas estéticas y espirituales de nuestros pueblos. Para el caso de Centroamérica, se impone el acercamiento a las etnias y sectores populares excluidos del capital simbólico de nuestros países, concentrado sobre todo en los pequeños circuitos de la cultura académica y de élite. Es allí, en las culturas populares (despreciadas y estigmatizadas por la modernidad como resabios folclorizantes que frenan el "desarrollo" y el "progreso", resabios jurásicos que no nos permiten ingresar a la Posmodernidad, supuesta panacea para acceder a una nueva era de mercado donde todos los problemas humanos se solucionarían) donde se encuentra una serie de formas culturales preservadas que conservan una frescura, una riqueza metafórica y una novedosa lectura simbólica susceptibles de ser "reproducidas", mejor dicho,

representadas, escenificadas, desde su propia especificidad, con los mismos actores que son sus principales cultores.

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

Se trata, pues, de poner en escena el discurso de la marginalidad, de los excluidos, los invisibilizados, o para decirlo más posmodernamente, "deshechables", pero con la voz de ellos mismos y con las particularidades estéticas de su campo cultural. Esas particularidades incluyen el reconocimiento de su propia historia y las relaciones

de poder que se han tejido en torno a sus luchas y a su exclusión, tal y como lo ha venido haciendo el teatrista Rafael Murillo Selva, cuyo proceso puede, y debe, servir de ejemplo al desarrollo de una nueva manera de enfrentar las artes escénicas y, por qué no, el arte en general, en una Centroamérica enfrentada al remolino y a la inestabilidad de la llamada globalización después de largos años de conflictos político-militares.

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

## Bibliografía

ACUÑA ORTEGA, VÍCTOR HUGO (EDITOR).

1993 *Historia general de Centroamérica*. Tomo IV. **Las repúblicas agroexportadoras**. Ediciones Si-ruela, Madrid.

BAJTIN, MIJAIL

1989 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.

BLANCO OLIVARES, RICARDO

1988 **Hacia un teatro nacional, o la actualidad del teatro indígena**. Ponencia mimeografiada del año.

1983 *Lucha de clases y Teatro Operativo en América Latina*. Revista **Praxis**. 27-28, Julio-diciembre, pp. 151-164.

BOURDIEU, PIERRE

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

CABRERA PADILLA, ROBERTO

1997 *La práctica en el ámbito de las culturas populares*. En: **Memoria del III Congreso Nacional de Culturas Populares**. 4-12, San José, Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.

CROSS, EDMOND

1997 **El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis**. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

CUEVAS, RAFAEL

1995 **Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)**. EUNA, Heredia.

FOUCAULT, MICHEL

1996 **La arqueología del saber**. México, Siglo Veintiuno Editores S.A.

1994 **Hermenéutica del sujeto**. Madrid, La Piqueta.

GUTIÉRREZ, SONIA

1979 *Teatro popular y cambio social en América Latina*. **Panorama de una experiencia**. EDUCA, San José.

HINKELAMMERT, FRANZ

1995 **Cultura de la esperanza y sociedad sin exclusión**. San José, Editorial DEI.

1996 *Determinismo y autoconstitución del sujeto: las leyes que se imponen a espaldas de los actores y el orden por el desorden*. En: **El mapa del Emperador**. 235-267, San José, Editorial DEI.

PAVIS, PATRICE

2000 **El análisis de los espectáculos (Teatro Mimo, Danza)**. Barcelona, Editorial Paidós.

1998 **Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología**. Barcelona, Editorial Paidós.

ROJAS OSORIO, CARLOS

2001 **Foucault y el posmodernismo**. Heredia, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional, UNA.

VARIOS

1988 **Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica**. Centro de Documentación Teatral, Madrid, España.

VOLOSHINOV, VALENTIN N.

1992 **El marxismo y la filosofía del lenguaje**. Madrid, Alianza Editorial.

### Bibliografía específica sobre el trabajo de Murillo Selva

ARIAS, ARTURO

1978 *Rafael Murillo Selva y las nuevas búsquedas del teatro Popular*. Publicado en el diario **La Tribuna**, Tegucigalpa, Honduras, 13 de febrero.

BAHR, EDUARDO

1980 *Loubavagu*. Revista **Boletín informativo**, N° 2, Extensión Universitaria, UNAH, Tegucigalpa, Honduras, junio.

BARTHELEMY, MICHELLE

1981 *Loubavagu (El otro lado lejano)*. Publicado en diario **Le Monde**. Paris, Francia, 11 de enero.

CORRALES ARIAS, ADRIANO

1999 *Creo que nadie es capaz de mentir*. **Semanario Universidad**, San José, Costa Rica, 28 de julio.

ESPINOZA, CARLOS

1975 *El Bolívar Descalzo: La potencialidad creadora del Pueblo*. Revista **Conjunto**. N° 61/62, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 29 de diciembre.

1981 *En Honduras el esfuerzo de los teatristas se proyecta en el más atroz silencio*. Entrevista a Rafael Murillo publicada en Revista **Conjunto**. N° 50, Casa de las Américas, la Habana, Cuba.

FUNEZ, LUCILA

1987 *Rafael Murillo y el Teatro*. **El Herald**. Tegucigalpa, Honduras, diciembre.



## TEATRO

GALLARDO, MARIO

2000 *La danza con las almas: del teatro al ritual*. Suplemento *Umbrales*, diario **Tiempo**, San Pedro Sula, Honduras, 15 de junio.

GONZÁLEZ, FERNANDO

1994 *Loubavagu: entre la tradición y la vanguardia*. Revista **Latin American Theater Review**, Kansas University, USA.

JAÉN, MANUEL

1990 *Loubavagu cumple diez años*. Revista **El Público**. Nº 80, Madrid, España, Septiembre / octubre.

LEVY, ALEGRE

1975 *Bolívar, mujeriego y enguayabado*. Publicado en diario **El Tiempo**, Bogotá, Colombia, 29 de diciembre.

MARTÍNEZ, JUAN

1980 *El otro lado lejano*. Publicado en el diario **La Tribuna**, Tegucigalpa, Honduras, 3 de agosto.

MATUTE, RENE

1976 *El terremoto en Escena*. Publicado por la revista **Punto de vista**. Ciudad de Guatemala, Guatemala, Junio / julio, 1976 y reproducido por **El Cronista**, Tegucigalpa, Honduras, 5 de agosto.

MEJIA, JAIME

1987 *Bolívar descalzo*. Epopeya de las masas. Publicado en el diario **La Voz**, marzo 26, 1987, Bogotá, Colombia. Reproducido por diario **El Herald**, Tegucigalpa, Honduras, 30 de septiembre.

MELLA, DANIEL

1980 *La cultura afrohondureña y el cuerpo*. Superación de Guadalupe, Colon. Publicado en el diario **La Tribuna**, Tegucigalpa, Honduras, 3 de agosto.

MURILLO SELVA, RAFAEL

1991 *La dependencia y el arte en América Latina*. Diario **La Prensa**, San Pedro Sula, Honduras, 18 de agosto.

1989 *Una hermosa quijotada*. Introdutorio al capítulo sobre "Teatro en Honduras" publicado en **Escenarios de dos mundos**. Inventario Teatral de Iberoamérica. Centro de Documentación Teatral, Madrid, España, 1988. Reproducido en diario **Tiempo**, San Pedro Sula, 6 de julio.

1989 *Identidad Cultural y Experiencia Teatral*. (Conversatorio con Miguel Barnet y Rafael García Graña). Revista **Del Caribe**, Santiago de Cuba, 1989. Reproducido en

- la revista **SOBREVUELO** N° 5, Tegucigalpa, Honduras.
- 1998 *El pensador, el militante, el dramaturgo.* A Propósito del Centenario de Bertolt Brecht. M. D. C., abril de 1998. Publicado en el diario **El Heraldo**, Tegucigalpa, Honduras, 3 de octubre.
- 1972 *La cultura es el hombre.* Entrevista realizada por el poeta Roberto Sosa y publicada en el diario **Al Día**, Tegucigalpa, Honduras, 22 de enero.
- 1977 *Rafael Murillo Selva, un hondureño insólito.* Entrevista realizada por Claudio Namer y publicada por la revista **Alero** de la Universidad de San Carlos (USAC) de Guatemala, en su número 24, Mayo / junio de 1977. Reproducida en el número 30, Abril / junio de 1978 en la revista **Conjunto**. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- Diario de Trabajo del Bolívar descalzo.* Revista **Alcaraban**. N° 9, Tegucigalpa, Honduras, y en la revista del **Ministerio de Cultura de Cuba**, La Habana.
- 1976 *En torno al montaje del Bolívar descalzo.* Revista **Alero**, Universidad de San Carlos (USAC), Guatemala.
- 1997 *Que el teatro sea tan popular como el fútbol.* Entrevista realizada por Adriano Corrales Arias para Revista **Fronteras**, N° 5, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Sede San Carlos, Ciudad Quesada.
- 2002 *Etnoescenología e Interculturalidad.* Conferencia ofrecida en el marco del **Encuentro Mundial de Artes Escénicas (Ecum 2002)** en Belo Horizonte, Brasil. 6/ 3 / 02.
- SAGONE, MIGUEL ÁNGEL
- 1989 *Teatro campesino e identidad Latinoamericana.* Entrevista a Rafael Murillo Selva publicada en revista **La Patria Grande**, México DF, México.
- SALINAS, MANUEL
- 1979 *Rafael Murillo, el Teatro y la Cultura.* Entrevista publicada en el diario **Tiempo**, San Pedro Sula, Honduras, 1 abril.
- TORRES, JUAN D
- 1980 *Loubavagu o el otro lado nacional.* Publicado en el diario **El Tiempo**, Tegucigalpa, Honduras, 29 de agosto.

TOSATTI FRANZA, ALEJANDRO

1997 *Creación Teatral, Desarrollo e Identidad*. Un ejemplo desde lo más profundo del continente: el trabajo de Rafael Murillo Selva Rendón, Las comunidades Garífunas del Caribe Hondureño y el Desarrollo. Iniciativa para las Artes Performativas, Asociación Cultural Diquis Tiquis. San José, Costa Rica, mayo 1996. Reproducido en Revista **Paraninfo**, Tegucigalpa, Honduras.

TOSATTI, ALEJANDRO, DURÁN SYLVIE Y FLORES, LÁZARO

1997 **Cultura tradicional hoy y las expresiones artísticas profesio-**

**nales en Centroamérica**. Conversación en el marco de un Encuentro realizado en Tela, Atlántida, Honduras. Memoria publicada por la Secretaria Permanente del Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), San José, Costa Rica.

TRUQUE, COLOMBIA

1987 *El Bolívar descalzo*. Para un Nuevo Teatro. Revista **Oriente**, año 2, N° 7, Villavicencio, Colombia, marzo.

UMAÑA, HELEN. LOUBAVAGU

1990 *Diario de trabajo*. San Pedro Sula, Honduras, agosto.

## Anexo

### Obra escénica de Rafael Murillo Selva

#### Como director y dramaturgo

"BATACLÁN". (Revista musical de Rafael Murillo Selva) Instituto Central, Tegucigalpa Honduras, 1955.

"LA CUERDA" (de Eugene O'Neill). Tegucigalpa, Honduras, 1960. Con el "Teatro Universitario de Honduras".

"LA CABEZA DEL FLAUTISTA" (de Valle Inclán). Bogotá, Colombia, 1963. "Teatro Universitario".

"LOS PATRULLEROS" (sobre un texto de Andrés Morris). Creación colectiva, Tegucigalpa, Honduras, 1969. Con el "Teatro Nacional de Honduras".

"SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS" (versión y adaptación de la obra de Manuel J. Arce). París, Francia, 1970. Con el "Theatre de d'haujourdui".

"SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS" (versión y adaptación de la obra de Manuel J. Arce). Colombo, Sri Lanka, 1971. Con "Teatro Cingalés" (en lengua cingalesa).

"SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS" (versión y adaptación de la obra de Manuel J. Arce). Tegucigalpa, Honduras, 1972. Con el "Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM)".

"ANTES DEL DESAYUNO" (de Eugene O'Neill). Monólogo con Mimí Figueroa. Tegucigalpa, Honduras, 1973. "Teatro Nacional".

"CUATRO PIEZAS DE MOLIERE" (extractos). Tegucigalpa, Honduras, 1973. "Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM)".

"DON ANSELMO" (de Rafael Murillo Selva, adaptación del "Burgués Gentilhombre" de Moliere). Tegucigalpa, Honduras, 1973. "Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM)".

"EL CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO" (de Peter Weiss). Tegucigalpa, Honduras, 1974. "Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM)".

"EL HURACÁN FIFÍ" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, Tegucigalpa, Honduras, 1975. "Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM)".

"EL BOLÍVAR DESCALZO" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, Boyacá y Bogotá, Colombia, 1975. Teatro campesino (anónimo identificador).

## TEATRO

"EL TERREMOTO" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, San Bartolomé de Milpas Altas, Guatemala, 1976. Teatro campesino (Anónimo identificador).

"BARTOLO TOCA LA FLAUTA" (de Rafael Murillo Selva en colaboración con Miriam Monterroso). Guatemala, 1976.

"JOSÉ CECILIO DEL VALLE Y LA INDEPENDENCIA" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, Tegucigalpa, Honduras, 1977. Teatro Nacional.

"LOBAVAGU O EL OTRO LADO LEJANO". Creación colectiva, Guadalupe, Colón, Honduras, 1980. "Grupo Superación".

"SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS" (versión en inglés). Santa Cruz, California, 1981. Con "The Bear Republique Theatre".

"EL CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO" (de Peter Weiss). Tegucigalpa, Honduras, 1983. Conjunto teatral "Rascaniguas".

"LA EXCEPCIÓN Y LA REGLA" y "AQUÉL QUE DIJO SÍ Y AQUÉL QUE DIJO NO" (de Bertold Brecht). Tegucigalpa, Honduras, 1983. "Teatro Universitario".

"EL EXTENSIONISTA" (de Felipe Santander). Tegucigalpa, Honduras, 1986. Conjunto teatral "Rascaniguas".

"LA REINA MALVADA" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, San Juancito, Departamento de Morazán, Honduras, 1990. Teatro infantil campesino "La Cantera".

"EL DERECHO A LA VIDA" (de Rafael Murillo Selva). Creación colectiva, San Juancito, Departamento de Morazán, Honduras, 1991. Teatro infantil campesino "La Cantera".

"LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA" (de Rodolfo Santana). Tegucigalpa, Honduras, 1992. Conjunto teatral "Rascaniguas".

"CREO QUE NADIE ES CAPAZ DE MENTIR" o "EL CASO RICCY MABEL" (de Rafael Murillo Selva). Tegucigalpa, Honduras, 1995. Teatro juvenil "El Manchén".

"LA DANZA CON LAS ALMAS" (de Rafael Murillo Selva). Triunfo de la Cruz, Tela, Honduras, 1996. teatro ceremonial Conjunto "Laniguí muá" (Corazón de la tierra).

"EL MARQUÉS DE TUTI-FRUTI" (adaptación de un texto de Moliere, versión de Rafael Murillo Selva). Tegucigalpa, Honduras, 1997. Grupo "Bambú".

"HISTORIA DE UNA CEIBA" o "ANTES DEL HURACÁN" (de Rafael Murillo Selva). San Juancito, Departamento de Morazán, Honduras, 1998. Teatro infantil campesino "La Cantera".

(Actualmente se están desarrollando dos montajes más del maestro Murillo Selva y se proyectan dos más pero, por no poseer suficiente información acerca de estos, he preferido no mencionarlos).

### Premios y reconocimientos

"SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS". Entre los mejores espectáculos del Festival de Teatro Continental (según diario "El Heraldo", 8 de julio de 1974), México DF.

"EL HURACÁN FIFÍ". Considerado el mejor espectáculo del Festival Centroamericano y del Caribe de Teatro Universitario, San José, Costa Rica, 1976.

"EL CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO". Considerado el mejor grupo latinoamericano en el Festival Internacional de Guatemala, 1977.

"BARTOLO TOCA LA FLAUTA". Premio nacional OPUS (mejor obra del Festival de teatro Departamental, en colaboración con Mirian Monterroso). Guatemala, 1977.

"LOBAVAGU O EL OTRO LADO LEJANO". Premio al mejor espectáculo extranjero. Panamá, 1985.

"LOBAVAGU O EL OTRO LADO LEJANO". Entre los seis mejores espectáculos del Festival de Otoño, Madrid, 1986 (según la revista *Primer Acto*).

"LOBAVAGU O EL OTRO LADO LEJANO". 2do. Premio (1ª. Mención) "Concurso Internacional de obra dramática" organizado por la Universidad de Veracruz y la revista "Tramoya", México, 1992.

### Resumen del trabajo artístico de Rafael Murillo Selva

30 montajes escénicos, 13 textos teatrales escritos (dos publicados).

Ha realizado trabajos de cine y televisión como actor y productor en Colombia y Francia. Ha dirigido teatro en Colombia, Sri Lanka, Francia, Estados Unidos, Guatemala y Honduras. Algunos de sus montajes teatrales han sido invitados a participar en los más importantes festivales de América y Europa.

Fundador y Director de seis grupos teatrales en Honduras y cofundador de La Casa de la Cultura (más tarde "La Candelaria") en Santa Fé de Bogotá, Colombia. También ha trabajado como actor teatral y asistente de dirección en Colombia, Francia y Honduras.

Ha impartido charlas y talleres en diversos países como Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Brasil, Cuba.