

El Teatro de la Basura: La búsqueda de una identidad cultural

Kenton V. Stone y Deborah J. Cohen

El Teatro de la Basura es un fenómeno único dentro del teatro popular hispanoamericano. Surgió en la provincia de Santa Bárbara, Honduras en los años 80, como reacción a la violencia y la realidad política de un país que sufría los efectos de la contrarrevolución nicaragüense sin participar oficialmente en ella. Candelario Reyes, el joven iniciador de este movimiento, no se formó como director de teatro, sino como maestro de escuela, y de hecho hizo sus primeras obras con alumnos. Luego Reyes adaptó su método para trabajar con los campesinos de la región. Con la excepción de un año en el exilio, en los últimos 12 años Reyes se ha dedicado de modo muy tenaz a la causa de la concientización y el desarrollo comunal campesino mediante la creación dramática. Este estudio presenta una breve historia de este teatro y su creador. Es más, analiza su manifiesto y algunas piezas con el motivo de proponer que el Teatro de la Basura sea visto como una forma de realización concreta de la predicción de Diana Taylor en torno a la respuesta teatral que surgiría en pos de la crisis socio-política latinoamericana de los años 70. En esa predicción, Taylor augura un teatro radical que reconstruiría los signos del teatro para el futuro (223). Proponemos que el Teatro de la Basura de Candelario Reyes, ya que es un teatro hecho del desecho mismo, podría ser una de las encarnaciones más radicales posibles de esta respuesta teatral.

Aunque el Teatro de la Basura comparte métodos y fines con el teatro del oprimido de Augusto Boal, Reyes, en su aislamiento cultural y geográfico, niega influencias extranjeras en el génesis de su método. El resultado de su trabajo ha sido múltiple. Primero, Reyes ha armado el Festival Nacional de Teatro Campesino por la Paz. Este festival bienal es insólito por haber sobrevivido la represión, la guerra, y la miseria de Honduras, dándoles a los aislados campesinos una oportunidad de reunirse y dialogar sobre su trabajo. Segundo, Reyes ha creado un sistema de talleres para los campesinos de la región, donde pueden

aprender y aplicar su método. Tercero, ha publicado varias obras suyas y una antología de textos creados por él y sus compañeros. Finalmente, acaba de editar *El método de la basura: una manera de hacer teatro campesino*, manifiesto que acumula más de una década de experiencia teatral.

El nombre del Teatro de la Basura—y el origen del apodo—tiene sus raíces en la historia literaria hondureña tanto como en el basurero. Reyes quizá no permitiría la distinción entre cultura y basura, al menos en el caso de su país. Esto no es porque desprecie la cultura, sino todo lo contrario: opina que su país, un país de horrenda dependencia extranjera, es la que no la aprecia, y la desecha a favor de modelos importados. En su afán por rescatar su cultura hondureña del basurero, Reyes tuvo que repensar los modelos que había heredado de los movimientos populares de los años 60. Muchos de los que hablaban de la crisis hondureña proponían, como soluciones, teorías y metodologías importadas. Una de ellas que tuvo mucho impacto en Reyes, un maestro de primaria, fue la *Pedagogía del oprimido*, de Paulo Freire. Sin embargo, por más que simpatizara con Freire, a Reyes le hacía falta un modelo surgido desde su propio medio. Reyes reconoció lo que hace veinte años George Woodyard dijo ser el obstáculo más grande al florecimiento del teatro latinoamericano—obstáculo aún mayor que la censura y la represión: "the feeling of cultural dependence upon areas of the world with a more established and flourishing theatrical tradition" (x). Consciente de esta herencia, Reyes se lanzó a una severa autocrítica:

En las universidades se hablaba de Freire. Se repetía, cada día, en cada aula, todos los años y con las mismas palabras, una aproximación a su discurso.

Nunca pude simpatizar con ese freirerismo que andaba en boca de tanta gente. . . . Un Freire así parece uno más de los suntuosos platillos pedagógicos de restaurante barato. . . . Por eso opté por no repetirlo. . . . (*Método* 11)

El haberse arriesgado a cuestionar las ortodoxias de los esquemas dados dio lugar a que Reyes estuviera preparado para aprovecharse de la buena fortuna que tuvo en hallar otro modelo históricamente precedente a Freire. No sólo resultó ser hondureño, sino aún de su propia provincia. Cuenta que:

. . . por esos accidentes que tiene la vida . . . leyendo un artículo de 1923 . . . leí que José María Tobías Rosa, el dramaturgo de Ilama, usaba en sus escritos el seudónimo de 'Juan Basuro'. Me llamó la atención principalmente el sentimiento de marginalidad que encierra este adjetivo, en contraste con lo valioso del hombre que lo adoptó.

Un seudónimo peyorativo, contrasentido interesante, en el país donde la verdadera basura huele a esencias de apariencia fina, y las verdaderas esencias se pisotean. (*Método* 13)

Es obvio, por la amargura de su denuncia de la "verdadera basura," que Reyes vio en este tal "Juan Basuro" una reflexión de la propia crisis que se vivía a principios de los 80. En "Juan Basuro" encontró el modelo que le faltaba. José María Tobías Rosa (1874-1933) fue dramaturgo, poeta y periodista. Fue, según Francisco Salvador, el iniciador del teatro escolar y de provincia en Honduras. Como periodista, desde Santa Bárbara fundó y dirigió varias publicaciones, entre ellas *El Ideal* (1913), *Mensual* (1914), y *El Alacrán*, semanario humorístico, en 1918 (González, 64). Puesto que ambos eran iconoclastas por vocación y pedagogos por educación (Reyes se entrenó de maestro normal), es obvio por qué le atrajo el seudónimo de su antepasado y conciudadano.

Su afinidad por Tobías Rosa y su apreciación de la ironía del apodo "Juan Basuro" aumentó cuando, buscando leer sus obras, Reyes descubrió que aún la propia familia de Rosa podía facilitarle sólo unas pocas porque "una de las hijas del extinto [escritor] le vendió a un comprador de antigüedades, por treinta lempiras, un saco cuyo contenido eran todos los manuscritos de Tobías Rosa" (*Método* 14). Este descubrimiento hubiera desalentado a la mayoría, pero, de modo clave al entendimiento de su "Método de la Basura," a Reyes le significó todo lo contrario: le inspiró aún más, de modo casi quijotesco: "tomé una decisión. Asumir el riesgo, y convertir en el punto de partida a nuestras carencias. Es decir: partir del reconocimiento de lo que *no* tenemos. De lo que hemos perdido" (*Método* 14-15; énfasis nuestro). El riesgo asumido no era pequeño: eran los días de la Guerra Sucia en Honduras, días de desempleo cuando poco, desaparición cuando mucho. No obstante, Reyes y un grupo de maestros colegas se animaron a lanzar un teatro propio: rural, campesino, y de la "basura."

El hacer un teatro de la "basura," por supuesto, no era cosa sólo de sentido figurado, sino también literal. Sin embargo, al haber decidido emplear ese punto de partida, no les iba a faltar materia prima, pues, en los años 80, Honduras fue "basureada" bastante, en todo sentido de la palabra—figurado, literal, humano y ecológico. Abundaba la basura; escasaban los recursos de teatro. Entonces Reyes, el maestro de escuela, decidió rechazar los símbolos tradicionales de la enseñanza (el pizarrón y el cuaderno; el pupitre y "la geometría rectangular del aula" *Método* 17) a favor de un espacio más libre y una actitud menos autoritaria hacia sus estudiantes. Pero, Reyes concluye, "Por supuesto, no nos quedamos en el *no* anárquico o en el *no* obtuso de la mediocridad. Despertamos al *no* para descubrir si éramos capaces de generar un *si*" (*Método* 17; énfasis en el original).

Ese *sí* lo buscaron en la primera sesión de 1981 con 247 alumnos. De esa primera experiencia, repetida y en evolución en talleres los últimos 12 años, surgieron siete aproximaciones al proceso de hacer teatro—tanto de crearla como de montarla e interpretarla. A estas aproximaciones Reyes les da el nombre de "técnicas," aunque son mucho más, pues cada una implica una relación texto-contexto y un modo diferente de pensar, según la situación. Las siete técnicas tratan su identidad cultural, e incluyen una examinación de ésta tanto desde su propio punto de vista ("Qué es lo que hacemos") como desde otro ("Cómo se dice que somos"). Cada técnica se adecúa a una problemática distinta de la vida campesina y se divide en "etapas" de creación, etapas que siempre tienen su génesis en lo siempre disponible en el medio: la basura—la basura como sujeto, no como objeto. En la improvisación hacia la creación colectiva, el croquis se levanta *sin palabras*; sólo a base de los signos de gesto y mímica. En el Teatro de la Basura, a diferencia de mucho teatro tradicional, el "verbo" (la palabra) *no* está al principio, en el génesis de la obra, sino al final, como resultado de lo lúdico, y no punto de partida de él. El "*génesis*" viene al final del proceso como etapa en la cual se elabora el lenguaje de la obra, *toda en torno a basura*, de la cual se confecciona la escenografía. Este lenguaje surge de la basura:

- (a) Sobre anécdotas acaecidas mientras se construía la escenografía (de basura);
- (b) Una crítica a la forma como se creó la escenografía: las relaciones de trabajo, las dificultades, las amistades cosechadas, etc.
- (c) De la inutilidad de la escenografía creada, a manera de burla;
- (d) Una historia inventada sobre ella;
- (e) El protagonismo de la escenografía sobre los sujetos;
- (f) La relación de la escenografía con algún fenómeno de la vida cotidiana. (*Método 28*)

Es obvio que, dado este modo de proceder, los signos fuera del actor toman precedencia sobre los signos del actor—así como el ambiente objetivo de pobreza y de basura rige sobre el ser humano subjetivo, invirtiendo los signos tradicionales por referencia al medio rural hondureño. El Teatro de la Basura es *de* la basura, no de la idea de la basura: la basura no es objeto, sino sujeto. Por ejemplo, en la pieza "Hombre de tusa," la "escenografía asume el papel de personaje principal" (*Muñecas* 134). Durante la puesta, el actor de carne y hueso llega a significar sólo "una manifestación . . . del hombre de tusa" (*Muñecas* 136). Así que a diferencia de otros teatros campesinos, populares o ambulantes que carecen de escenografía, en este teatro la relación de la actuación y la escenografía es central como signo de con-texto.

Esta autoconciencia "basurera" es más evidente en Técnica VI, o "Lo que somos y no parecemos: la contradicción como un elemento que nos niega y nos afirma." Consiste en desconstruir la relación tradicional objeto-sujeto para responder a la interrogante: "¿Qué cosas están dentro de nuestra realidad que no son propias de ella?" De esta interrogante, fluye una serie de preguntas, y luego su contrario: "¿Qué cosa de lo que originariamente había aquí se ha ido para otro lugar?" y también sus corolarios (*Método* 36). Acabados estos interrogatorios, se seleccionan dos objetos, "uno que se ha ido" y "otro que se haya venido de un medio distante" y se inventa una historia subjetiva en torno a esta relación objetiva.

Lo que resulta es un teatro sumamente plástico, en el cual los signos visuales—escenografía, accesorio, vestuario, etc.—juegan un papel tan importante al desarrollo de la obra como los signos lingüísticos. Se crea una dialéctica semiótica entre espacio y actor, voz, acciones, texto, y composición escénica; entre imagen y actor, concepto plástico, acción, efectos especiales, y tiempo escénico entre texto y contexto, actores, montaje, y búsqueda grupal (*Método* 40-41).

El método es algo más que la ejercitación de un teatro que recurre a la basura para construir su utilería, porque el teatro es precisamente la superación de la utilería, es la trascendencia de sus actores en el acto transformador de interpretar la realidad. . . . (Su) dinámica es la descomposición de algunos elementos de nuestro medio vital, para buscar los componentes que nos sugieran como reconstruir acciones de trabajo en equipo, libres de la enajenación que el medio social y material ejerce sobre nosotros. (*Método* 45-46)

La citada "trascendencia de [los] actores en el acto transformador de interpretar la realidad" tiene un vínculo con las ideas de otro teórico brasileño: Augusto Boal. Éste, en su libro *Theater of the Oppressed*, describe el objetivo central de su teatro así:

to change the people—"spectators," passive beings in the theatrical phenomenon—into subjects, into actors, transformers of the dramatic action . . . the spectator delegates no power to the character (or actor) either to act or to think in his place; on the contrary, he himself assumes the protagonic role . . . trains himself for real action. (122)

La semejanza entre las técnicas de Reyes y las de Boal no resulta por una influencia directa de éste en aquél (Entrevista), sino que ejemplifica una

observación astuta de Freire: "Experiments cannot be transplanted; they must be reinvented" (9).

En el contexto del teatro popular contemporáneo en Latinoamérica, el Teatro de la Basura, como institución establecida (pero de puros aficionados), se asemeja a tres grupos profesionales que ya tienen una década o más como instituciones de teatro popular: Yuyachkani (Perú), el Grupo Escambray (Cuba), y el Teatro la Fragua (Honduras). En su obra, cada uno de estos grupos encarna su propia reinención de las teorías de Boal. Se parecen también en su dinámica grupal, su exitosa creación colectiva, y su relación al medio campesino. Su obra es, como ha dicho Sergio Corrieri, "un hecho vivo, un instrumento de discusión y confrontación colectivas de los problemas vitales del público a quien [va] dirigido" (366). Aunque Corrieri afirma lo último sobre el teatro del Grupo Escambray en particular, funciona también como definición del teatro de los otros grupos.

Pero mientras que los tres grupos mencionados se forman por teatristas profesionales, el Teatro de la Basura se distingue como un teatro único, campesino y popular: surge *de* la provincia sin pretensiones de ir más allá, y es practicado por campesinos que no tienen la menor intención de formarse como actores profesionales.

Además, el Teatro de la Basura es dirigido por un maestro de escuela que conoce poco la tradición teatral occidental y europea. Por otra parte, los actores de Escambray han adaptado obras de Brecht y del teatro francés (Corrieri 367). Yuyachkani incorpora en su obra elementos del teatro europeo aprendidos por contacto directo con maestros como Boal y Eugenio Barba (Perales 248). Jack Warner, el director norteamericano del Teatro la Fragua, nombra el teatro renacentista europeo y las obras populares del norteamericano Paul Sills como fuentes e inspiración para sus obras (Entrevista).

Otro aspecto único del Teatro de la Basura es que opera a base de una paradoja: liberarse de la enajenación socio-material al emplearla como elemento de juego, como tema y técnica de teatro. Esta autenticidad y autoconciencia paradójica es lo que salva al Teatro de la Basura del mero "agitprop." Se nutre de fuentes propias, no ajenas. Enriquecida por la mitología maya de su región y no pretendiendo imitar lo ajeno, pueden surgir de su colectividad obras como las de *Siete muecas*, una colección publicada bajo nombre de Reyes. En el preámbulo a la colección, Reyes cita, como una motivación para su publicación, la falta de textos escritos/publicados disponibles en Honduras. Pero con cierta conciencia de pertenecer a una comunidad más amplia, también desea "poner a disposición de los estudiosos del teatro una fuente que da cuenta de una parte de [nuestra] producción teatral" (*Muecas* 9).

"Trompo rumbador," una de las obras de *Siete muecas* ejemplifica de modo sencillo el Teatro de la Basura. Es una fábula ecológica que vincula a la teoría "Gaia" con el mito maya en el cual Dios destruye al hombre de madera por ser insensato y descorazonado. Prefigura el Apocalipsis, pero en medio de esta profecía de destrucción, logra salvarse del nihilismo con el juego inocente—bakhtiniano y carnavalesco—de unos niños que juegan en los escombros ecológicos, en la basura misma. Sin dar excusas por su condición, se recalca la ironía redentora de su habilidad de jugar con—reciclar—los mismos pedazos de mundo que han tenido que heredar como signo de esperanza semejante al del niño callejero al final de *Adiós, Ayacucho*. En esta obra de denuncia peruana adaptada por el Grupo Yuyachkani, un muerto anda por el país en busca de sus huesos perdidos (tirados) durante la tortura.

El mensaje del Teatro de la Basura es claramente una llamada a revalorar nuestro mundo: reciclarlo y reconstruirlo tanto en sus ideologías como los desechos que han producido. Una niña junta pedazos de muñecas "muertas" para formar una muñeca nueva y otros niños construyen una casita de basura, igual como los adultos juntan recuerdos para recordar a personas muertas y juntan desechos para hacerse unas chozas. Los niños sueñan con juguetes nuevos, pero hechos por manos conocidas y materias de la región, no por manos y materias ajenas. Uno de los niños pregunta, "¿cómo podremos con [pedazos de madera muerta, podrida, inservible] fabricar la alegría que soñamos?" (*Muecas* 49). Otro le explica que esa madera podrida sí puede servir: "Es poca la diferencia entre una marimba y un altar . . . entre un dios tallado en madera y un ataúd. La diferencia no la pone la madera sino las manos que la trabajan, el sentido que le dan los hombres" (*Muecas* 50). Hacia el final de "Trompo rumbador," el énfasis llega a caer en el ya referido prefijo "re-" cuando la niña protagonista deja de jugar, exclamando: "¡Hey! Ya es hora de *rebuscarnos* para la comida, si no, nos va a tocar *resistolearnos*" (*Muecas* 56; énfasis nuestro). La relación entre "resistolearse," (o, como dice el diccionario Larousse, hacer *de nuevo* un "movimiento de contracción del corazón y las arterias que produce la circulación de la sangre") y el mito maya es obvia: estamos al borde de ser destruidos por ser, como los hombres de madera del mito maya, insensatos y descorazonados. Los que nos pueden salvar son los niños. Así vemos que, en el Teatro de la Basura, la esperanza está en los niños, en el futuro, no en el pasado. Incluso, en los últimos años, han surgido grupos teatrales exclusivamente compuestos por y dirigidos por niños y adolescentes campesinos. La capacitación que reciben estos niños/directores les llevará mucho más allá de una carrera teatral—les llevará a la capacidad de actuar para mejorar la realidad suya (Reyes, entrevista).

Al igual que en el caso de *Adiós, Ayacucho*, en obras del Teatro de la Basura el pasado también es representado (y no sólo por casualidad, ya que

Honduras y Perú compartieron la misma suerte de ser víctimas de guerras inoficiales) por personajes cadáveres. En el caso de la obra "Adiós mis flores," se puede ver un paralelo significativo entre la adaptación de *Adiós, Ayacucho* y esta obra del Teatro de la Basura. En "Adiós mis flores" se satiriza la ruina de guerra y destrucción ecológica mediante un cadáver cantante que le habla directamente al público, dándoles voz a las ironías históricas de la región:

La guadaña de la muerte siempre ha estado a la cabeza de la historia, y los carnavales no han hecho falta: licor y sangre; golpe y hambre; sangre y más sangre. No nos podemos quejar, la muerte se ha dado en grande, pues mientras haya conquistadores, cadáveres no han de faltar. . . . Es una bonita tradición, la guerra. . . . Qué linda flamea la bandera. (*Muecas* 16-17)

El Método de la Basura es un reto a la "bonita tradición" que tantas veces nos ha llevado al abismo. Como dice el subtítulo del libro que lo expone, es tan solo "una manera de hacer teatro campesino"; no pretende a más (énfasis nuestro). Sin embargo, esta manera es importante a la medida en que ofrece otro modo de encarar la triste realidad que, según Severino Albuquerque, distingue al teatro latinoamericano:

Whereas in Europe the belief that the world is largely governed by irrationality led playwrights to reject dramatic realism and logical discourse and to favor instead a self-conscious and highly gestural art form, in Latin America the development of the theatrical craft has been tied to the consideration of urgent social, economic, and political inequalities, issues that inevitably lead to pervasive violence at all levels of life . . . Latin American theatre is (as Osvaldo Dragún put it) 'the concrete expression of a concrete reality.' (270)

Reyes es consciente de que este desafío siempre ha sido la tarea del teatro latinoamericano. Por tanto, dice que el Método de la Basura "No es . . . el inicio de una nueva tradición," sino "una devolución del aprendizaje comunitario" (*Método* 47). El teatro es el único género literario comunitario y, por tanto, según él, capaz de forjar una "cultura de paz" para reemplazar a la "cultura de violencia" existente, que interpreta a la universalidad no "como el compendio de la contribución cultural de todos los pueblos," sino como "conformidad a los intereses de los grandes consorcios de dominio." La cultura, dice, "no es única y con distintas réplicas, como lo sugiere la idolatría de una cultura occidental 'universal'"; tampoco es "la posesión de una teoría . . . no es ruta que se corre

en línea recta" (*Método 47*). Por eso, dice, en el Teatro de la Basura no se sigue "el proceso lógico de la cultura científica," pues poco tiene que ver con su medio. "La cultura de la conquista, cultura del 'descubrimiento' y la dependencia, nos limita la participación: en lugar de sujetos pasamos a ser objetos de uso." Y "si la cultura no sirve . . . entonces, sólo constituye un estorbo más . . ." (*Método 50*).

Sin embargo, no es cuestión de simplemente rechazar la cultura heredada o echarle al estorbo. Como elabora Reyes, "no se trata nada más de lanzar algo al basurero; recuérdese que en el basurero estamos nosotros" (*Método 49*). La estrategia será "desarrollar una cultura propia, propia en el sentido de que instrumentalice nuestra experiencia de vida, de trabajo, de entrenamiento y búsqueda. . . . Porque eso es la cultura, el futuro" (*Método 49*). Los practicantes del Teatro de la Basura buscan un futuro "en el cual la cultura ya no produzca acicates contra la humanidad misma" (*Método 51*). Quieren reciclar la cultura dominante heredada invirtiendo los signos de objeto-sujeto para desconstruir la cosificación del ser, no destruirla.

El teatro que resulta de este reciclaje se parece al "teatro de crisis" que Diana Taylor ha analizado en su libro reciente. Dice Taylor, "If culture is to be more than a luxury item for the wealthy, reflecting First World fantasies more than Third World realities, it must represent local conditions and concerns. . . . [The Theatre of Crisis] then, is a *radical* theatre; it goes to the roots of the matter" (223; énfasis en el original). La sociedad hondureña contemporánea, como mucha de la latinoamericana, tiene como realidad concreta un fundamento en común, y ésa, según Reyes, es, simplemente, la basura. El Teatro de la Basura es la expresión concreta de esta realidad concreta. Es uno de esos teatros radicales que Diana Taylor predijo que surgiría después de la crisis de los años 70. Su sociedad, pasada por alto por la Modernidad, encuentra recursos en sus desechos para resistolear los signos del teatro para el futuro.

Drake University y Slippery Rock University

Obras citadas

- Albuquerque, Severino João. *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1991.
- Boal, Augusto. *Theater of the Oppressed*. Trad. Charles A. and María-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications Group, 1985.

- Corrieri, Sergio. "El Grupo Teatral Escambray: Una Experiencia de la Revolución." En *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 363-69.
- Freire, Paulo. *Pedagogy in Process*. Trad. Carman St. John Hunter. New York: Seabury Press, 1978.
- González, José. *Diccionario de autores hondureños*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
- Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. Tomo I. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1989.
- Reyes, Candelario. Entrevista personal. Mayo, 1992.
- _____. *El método de la basura: una manera de hacer teatro campesino*. Sta. Bárbara, Honduras: Ediciones Centro Cultural Hibueras, 1992.
- _____. *Siete muecas: teatro*. Sta. Bárbara, Honduras: Ediciones Centro Cultural Hibueras, 1991.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Louisville, KY: University of Kentucky Press, 1991.
- Warner, Jack. Entrevista personal. Mayo, 1992.
- Woodyard, George, ed. *The Modern Stage in Latin America: Six Plays*. New York: E.P. Dutton & Co., 1971.