
Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino

María Gabriela Aimaretti

Presentación

A partir de la década del cincuenta y hasta la actualidad, Bolivia cuenta con grupos de producción y difusión cultural que desde varias disciplinas han desarrollado sus actividades con un horizonte de intervención política, ya sea en pos de la concientización crítica de auditorios, de la discusión político social de asuntos locales o del apoyo a la gestión y organización de recursos simbólicos en organizaciones de base. La experiencia teatral que producen algunos grupos apunta a la simbolización de la realidad local, la redefinición de las identidades y la reconstrucción de memorias compartidas. A fin de conocer-historiar esas experiencias de teatro previas y contemporáneas al grupo Teatro de los Andes¹ y por encontrar propósitos, principios éticos y metodologías afines, es que este trabajo quiere articular las pequeñas historias grupales de forma más amplia, delineando el afianzamiento gradual de una tendencia poético-productiva de intervención socio-cultural y horizonte político. Dado el desconocimiento de la bibliografía sobre el tema, consideramos significativo difundir estas experiencias en pos del avance de su definición problemática y la profundización de su estudio.

Pensar la historia y el teatro boliviano

Tras la Guerra del Chaco y el término de la II Guerra Mundial, Bolivia vive un tiempo acelerado de profundos cambios socio-políticos y culturales. El triunfo de la revolución de 1952, el avance de los sectores populares en el ejercicio del poder político, la posterior desintegración del sistema colonialista mundial, el triunfo de la revolución cubana, la multiplicación de movimientos de liberación nacional y la creciente conciencia antiimperialista modificaron los modos de entender la cultura. Su producción hizo foco en la

promoción de una mayor agencia político-cultural de los sectores subalternos en las luchas populares.

En general las investigaciones sobre el grupo, Teatro de los Andes (TA, 1991-2010) han indagado muy poco en torno a la historia social del país así como del teatro local, leyendo a veces, y a nuestro criterio desafortunadamente, en la llegada de Brie el inicio del teatro boliviano. Esos análisis tampoco han reparado con justeza en la complejidad del patrimonio cultural de la región andina, cuando precisamente durante su trayectoria el grupo dialogó política y estéticamente con ese territorio simbólico. Si bien los análisis de caso son fructíferos, consideramos imprescindible no encapsular la labor de Teatro de los Andes sino enmarcarla en una corriente cultural más amplia para observar cómo hereda, reelabora y propone formas de producción, formación y difusión teatral.²

Mario T. Soria (1980) y Oscar Willy Muñoz (1981) produjeron las primeras historias disciplinares locales y si bien es valiosísimo su aporte, han mencionado escuetamente el trabajo de los grupos que consideraremos. Con mayor profundidad, Muñoz analiza información dispersa y la vincula con la historia local, concentrándose en la producción dramaturgica, realizando estudios de caso de textos teatrales y aludiendo brevemente la tarea de Nuevos Horizontes. Sus aportes críticos y su participación en foros y festivales son fundamentales para los estudios posteriores. Por su parte, aunque esporádicas, las revistas locales abonan el campo de los estudios teatrales en Bolivia y dejan aportes testimoniales para pensar en la permanencia de una tendencia histórica. La más importante a nivel crítico y teórico ha sido *El tonto del pueblo*, con la dirección de César Brie desde 1995 hasta cerca del año 2000, donde encontramos artículos sustantivos para conocer varias de las experiencias que comentaremos.

Coincidimos con la actriz y docente Karmen Saavedra Garfias, quien sostiene que la memoria teatral ha carecido de un rescate sistemático, siendo más oral que escrita, ligada a datos dispersos y sin conexión. Según su criterio, esto se debe tanto a la fragmentación de proyectos como a la falta de políticas culturales, razones de orden político y escaso público.³ Frente al paréntesis analítico sobre las experiencias bolivianas de teatro social y político, Saavedra Garfias ha sido quien más ha trabajado sobre el itinerario del movimiento de teatro popular, problematizando además la puesta en escena y enseñanza. Para pensar el teatro boliviano la autora propone cinco proyectos⁴ (o dicho en otros términos, micro sistemas) que configuran su proceso histórico:⁵ el teatro popular costumbrista representado por Raúl Salmón, de

comedia liviana o historia melodramática con mensaje moralista (décadas del 40 y el 50); el teatro universitario ligado a dramaturgias europeas (mediados de los 50); los elencos de vanguardia intelectual, con actores formados en el extranjero (década del 60); el teatro popular, colectivo y en barrios (mediados de la década del 70 hasta la actualidad); y por último la renovación de los grupos independientes que buscan su propia formación y reflexionan sobre el quehacer teatral (década del 90). Consideramos que al interior de lo que ella señala como el cuarto y el quinto proyecto, se ha fraguado una propuesta de producción cultural de intervención política a través de la práctica de algunas agrupaciones que pensaron el teatro como un dinamizador y fortalecedor del pensamiento y el accionar crítico y creativo de los sujetos populares y los grupos de base, buscando a su vez el estímulo en nuevos horizontes y retos. Son propuestas que recuperan y resaltan la dimensión histórica de los sujetos sociales y comprenden el teatro como lugar de afirmación política hacia la construcción de proyectos colectivos, nuevas subjetividades y formas de relación frente al *status quo*. Para pensar históricamente esta tendencia proponemos tres arcos internos de desarrollo. El primero es inaugurado en 1946 con las actividades de Nuevos Horizontes y va hasta 1971 con el inicio de la dictadura banzerista. El segundo arco se extiende desde las actividades de resistencia al régimen militar del Taller de Cultura Popular hasta principios de los 90, cuando emerge una nueva camada de actores y directores y se da comienzo al tercer arco, el que continúa hasta la actualidad.

Primera generación: arco de inicio-fundación

Regionalmente la modernización del treinta había traído como preocupación de la época la búsqueda de espectadores de distintos sectores para revelar por medio del teatro conflictividades sociales y cambios posibles, utilizando procedimientos y teatralidades europeas cultas: “Con una orientación estética vaga, comenzaron casi todos haciendo ‘buen teatro’ [...]. Cuando no existían versiones castellanas de estas piezas, las traducían los mismos miembros de esos grupos de aficionados —quienes eran a la vez actores, directores, escenógrafos, etc.— y eventualmente algunos también dramaturgos” (Reeves y Luzuriaga en Villegas 161).

Luego de haber sido parte de distintos teatros independientes en Tucumán, San Juan, Buenos Aires y Santiago de Chile, a mediados de los cuarenta el joven Líber Forti adhirió al anarquismo, buscando una práctica artística liberadora y contra el poder establecido. Regresó a Bolivia, donde se había criado, estableciéndose en Tupiza, donde funda en 1946, junto a

Alipio Medinaceli y Oscar Vargas, la agrupación Nuevos Horizontes (NH). A partir de algunas declaraciones de Forti es posible reconstruir el enfoque estético-político de la agrupación:

El teatro [...] es una fuente de placer estético, pero además, tocándonos intelectualmente, nos obliga a militar en los problemas de nuestro tiempo [...] nos permite la amplitud de nuestra sensibilidad humana, lo hace a favor de la liberación [...] busca despertar, alentar al hombre, alentando en él una energía latente que se vuelve en una situación de rebeldía colectiva cuando la obra da resultado. (39)

La propuesta de NH intentaba hacer del teatro un soporte al crecimiento de la cultura popular que interrogue al mundo y genere cambios, promoviendo proyectos grupales socialmente significativos y solidarios. Lupe Cajías, la investigadora boliviana que más conoce esta experiencia, observa la huella anarquista en el tipo de organización, ideales éticos, clase de publicaciones y obras montadas por NH: “En Tupiza, y en general en Bolivia, el anarquismo fue más bien visto como un movimiento que cuestionaba las leyes existentes, por injustas; el poder constituido, por constituido y abusivo; la riqueza material, por ser siempre fruto del robo; y a las reglas sociales por hipócritas y falsas” (41).

Hacia 1949 varios de los fundadores partieron a La Paz por diversos motivos: “Medinaceli fue apresado y confinado a Coati por su trabajo con los comités sindicales de base y la Federación Agraria Departamental, anarquista, que había iniciado desde 1947 la toma de tierras. [...] Forti se relacionó con el trabajo cultural de la Federación de Mineros y trabajó en radioteatros [...]” (Cajías 63). Sin embargo los hermanos Barrientos permanecieron en Tupiza y continuaron con las actividades del conjunto. Hacia 1956 Forti volvió y el conjunto, en un contexto histórico más propicio luego del triunfo de la Revolución de 1952 liderada por el MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), adquirió una casa donde retomaron la labor artística. Se dio en ese momento [...] un no premeditado régimen de convivencia comunitaria [...] en un clima de voluntaria participación en el trabajo y decisiones generales con su preferido instrumento de “mesas redondas”, que aun hasta durante los viajes de giras, se improvisaban en cualquier lugar” (Forti 58). La organización del grupo (autogestivo íntegramente), el montaje de obras y la vida teatral de la ciudad (que recibía compañías y elencos extranjeros) hicieron que hacia 1957 se gestara el Sindicato de Trabajadores de Arte (afiliado al Comité Regional y a la Central Obrera Boliviana (COB), que garantizaba la calidad de las obras a estrenarse, hacía posible el funcionamiento de una radio

y sostenía emprendimientos teatrales. Se trataba de practicar una sensibilidad militante y artística: “Al hacer arte para el pueblo comprendimos que el trabajo en el sindicalismo de base era otro espacio de acción inmediata [...] al lado de los intereses de los trabajadores [...] a un mayor grado de justicia social le corresponde también un mayor grado de experiencia cultural y artística” (Forti en Cajías 147).

Se presentaron en Tupiza, y en otras ciudades y en campamentos mineros y ferroviarios cercanos, con obras ligadas a temas como la libertad, la responsabilidad individual y colectiva en órdenes sociales injustos y el sentido de la solidaridad a través del teatro universal, retomando el espíritu de las propuestas de teatro popular descentralizado de Jean Vilar, Louis Jouvet y Jean Louis Barrault. Siempre se recalcó que el público con el que mejor se sentían y el que mejor recepción les daba era el minero y el popular en las ciudades.

Desde 1956 a 1961 la actividad del conjunto se enriqueció. Las giras hicieron que la agrupación apoyara la creación de grupos no comerciales en cada ciudad o comunidad visitada y que promoviera la creación de una escuela de teatro (proyecto que no prosperó), festivales y encuentros regionales de teatro. El grupo creó su propia imprenta y librería (Renacimiento) con la que comenzaron a publicar boletines informativos (50 ediciones, cuyo lema rezaba “Por el arte y la cultura para el pueblo”), una revista (con colaboraciones de Luis Ordaz y Gastón Breyer, entre otros),⁶ y textos literarios y de formación teatral (Cajías 91). Además la agrupación desarrolló un departamento de Extensión Cultural, facilitó un espacio de cineclub y con el apoyo de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia y la Confederación de Campesinos se promovió la creación de una radio hacia 1956 con miras a la difusión de información sindical que llevara adelante la COB (en pleno auge de la formación de radios mineras y populares). La radio funcionó sostenidamente hasta 1961, cuando por falta de apoyo económico tuvo que cerrar.

En 1961 el conjunto se retiró de Tupiza a causa de múltiples factores: condiciones de trabajo cada vez más difíciles debido a campañas difamatorias en contra del grupo, en especial contra Forti; dificultades económicas y escasez de apoyo en la ciudad. Durante la dictadura del Gral. Hugo Bánzer, Líber y otros miembros se exiliaron, pero el grupo continuó vigente a través del trabajo de sus distintos componentes en diversas ciudades de Bolivia y otros lugares del mundo, militando en la construcción de una práctica teatral con incidencia social. En 1973 en el Festival Latinoamericano de Teatro cele-

brado en Quito, teatristas de la talla de Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Atahualpa del Cioppo expresaron su reconocimiento al conjunto.⁷

Los teatristas Gabriel Martínez y Verónica Cereceda llegaron desde Chile a Bolivia en 1967. Martínez se había hecho cargo de la dirección del teatro de la Universidad de Concepción para hacer teatro universitario en las líneas estéticas y dramaturgias europeas, pero esto no lo satisfacía. Quería producir cambios de sensibilidad y de conciencia en el público, y su teatro, aunque era de muy buena calidad, no lograba el éxito deseado. Tanto él como su mujer eran comunistas. Buscando un cambio político y profesional, participaron en la segunda campaña de Salvador Allende, invirtiendo sus ahorros en un teatro móvil (Teatro El Caleuche). Pero la derrota de Allende los dejó sin orientación y con muchas deudas, por lo cual decidieron instalarse en Bolivia. Martínez dijo en una entrevista a César Brie: “Teníamos buenos amigos aquí (Jorge Sanjinés, Oscar Soria, todo el Grupo Ukamau). Me presentaron al rector de la Universidad de Oruro, el doctor Julio Garrett, a ver si él se interesaba en hacer teatro. ‘Bueno’, dijo. ‘Supongo que ustedes no vienen buscando un clima agradable como el de Cochabamba, sino vienen por una causa, detrás de algo. Y eso se puede hacer en Oruro’... Ciertamente” (Martínez 94). A poco de su llegada Martínez ya era el director de un teatro universitario a crearse, con un proyecto de teatro popular vinculado a la cultura local y hablado en quechua (algo nunca hecho en ese momento).

La pareja comenzó a trabajar con un grupo de jóvenes no profesionales sobre los cuentos de Bernardo Canal Feijoó con la colaboración de Rafael Anaya (quichuista) y Alberto Villalpando (músico). La experiencia del estreno de *Atoñ Juancito*, con una excelente recepción sobre todo entre los quechua-hablantes, los hizo salir de gira, aunque el deseo de la pareja era compartir con las comunidades indígenas para poder re-unir cultura tradicional y nuevas formas teatrales: “Le planteamos al Dr. Garrett: [...] dénos permiso para hacer teatro con las comunidades, levantemos verdaderamente un teatro indígena, de habla quechua, que tenga sus propios contenidos y un planteamiento dramático y escénico diferente” (Martínez 96).⁸ Hacia 1968 ya residían en la comunidad de Lunlaya a una legua del pueblo de Charazani, en el departamento de La Paz, donde se quedaron hasta aproximadamente 1970: “Y así nos pasamos unos seis meses solamente viviendo, entablando relaciones, participando en las faenas agrícolas, en sus fiestas, haciéndonos conocer: queríamos absorberlo todo, saber todo, comprender todo y hacerlo nuestro, entendiéndolo desde adentro. No fue fácil” (97).

Luego comenzaron a organizar un grupo de teatro entre algunos interesados y construyeron un espacio que sirviera para montar una propuesta para la comunidad. El grupo buscaba convertir el ámbito teatral en un lugar de organización productiva de la comunidad y eso provocó reacciones adversas. Según el diario *Presencia* del 16 de septiembre de 1968, se denunciaron amenazas sufridas hacia el teatro y su equipo, dado que “está contribuyendo favorablemente al desarrollo de una nueva mentalidad en el campesino”. Sin embargo, Martínez y Cereceda continuaron trabajando y el primer espectáculo que montaron fue con base en sueños y mitos de la gente de la comunidad con el propósito de que en él se pudieran reconocer y autovalorar. Para la preparación de la obra *Ukhu Ukhumanta* (Desde lo más profundo) Martínez generaba climas de “tensión espiritual” (con el estímulo de música, tabaco, coca, etc.) y planteaba situaciones problema que los actores resolvían grupalmente. La recepción en la comunidad fue muy cálida, mientras que en Oruro poco satisfactoria, situación que se revirtió con la segunda obra, *Maytá Purisanchej* (¿A dónde estamos yendo?, estrenada en enero de 1969), que contaba la vida de la comunidad en el lapso de un día, mostrando las complejidades del vínculo entre comunarios, mestizos y blancos. Hubo un guión-estructura de Cereceda, pero el desarrollo de la obra fue improvisado, haciendo jugar a la música, como en la obra anterior, un rol articulador y de sugestión. Se hicieron giras de enorme éxito, pero poco después el proyecto teatral fue suspendido debido a un cambio de gestión en la Universidad. La pareja trabajó un tiempo más en el Ministerio de Educación y Cultura, pero el golpe de Estado de Bánzer los hizo volver al Chile de la Unidad Popular, donde comenzaron sus estudios de antropología, los que debido al golpe pinochetista debieron continuar en Perú y París, donde se convirtieron en dos especialistas y referentes insoslayables de arte textil y cultura andina.

Segunda generación: arco de consolidación

A fines de la década del 50 asistimos a la emergencia de un movimiento de cambio regional llamado Nuevo Teatro Latinoamericano, el que buscaba romper con la ideología del teatro burgués y sus formas heredadas, articulando un nuevo vínculo más activo y crítico con los espectadores (especialmente los sectores populares) para problematizar las relaciones sociales y la dominación económica y cultural.⁹ Este movimiento supuso, no sin contradicciones, una serie de giros en las formas de producción y circulación de las producciones estéticas y apostó a la renovación escénica y dramaturgica desde la realidad social. Según Beatriz Rizk (1987), el Nuevo Teatro

es básicamente un teatro popular. Retomando el enfoque de Augusto Boal, Rizk entiende “lo popular” como la asunción de “la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social” (Boal en Rizk 19). Bolivia también fue parte de este movimiento continental.

Durante la segunda mitad de la década del 60 se observa el florecimiento de grupos cuyo rasgo dominante es el uso del teatro como medio de lucha política, protesta y concientización: “es nacional y popular, es decir reivindicador de una cultura e identidades nacionales cuya carga ideológica es significativamente superior en comparación con los contenidos estéticos y con la calidad y cantidad de recursos materiales disponibles y utilizados para la producción teatral” (Carraffa 60). Se trata de un momento fructífero donde se produce teatro en las universidades, barrios y centros de cultura, aparecen nuevas producciones dramáticas, se promueven encuentros, festivales, revistas y se asumen públicamente posiciones intelectuales críticas. El modelo privilegiado de producción fue la creación colectiva, con fuerte influencia del teatro épico y el teatro político (con referentes como Erwin Piscator y Peter Weiss: historización consciente, relecturas escénicas de la historia oficial, debates públicos). También se observa como modalidad el teatro de calle (teatralidad circense, uso de máscaras, zancos, etc.). Sin el privilegio de la palabra escrita ni la figura del autor, se destacó el rol creativo y productivo del actor, que además se convirtió en formador y alumno de sus pares. Como tópico, fue frecuente el problema de la búsqueda de identidad histórica y cultural, de ahí la recuperación de figuras históricas populares y de tradiciones nativas menospreciadas.

Muy cerca de La Paz, desde 1973 se abren espacios artísticos y de alfabetización popular en barrios de El Alto con sede en el Centro Juvenil Don Bosco, impulsados por Jaime Sevillano, Javier Paredes, Freddy Amusquivar y Gonzalo Cuellar y asociado a educadores populares, comunidades de base cristianas inspiradas en la Teología de la Liberación, sectores universitarios radicalizados, medios escritos como el semanario *Aquí* y radiales mineros. Emerge un movimiento de teatro popular juvenil con la creación de varios grupos, formándose paulatinamente el Taller de Teatro Popular que los nuclea y organiza. Así se preparan talleres y funciones clandestinas, relacionados con organizaciones de trabajadores (apoyando huelgas, manifestaciones, ayunos colectivos) y la Asamblea de DD.HH. Sin obviar las diferencias internas, es posible decir que se trató de un proyecto abiertamente opositor y de resistencia estética y política, cuyos espectáculos se producían a partir de discusiones sobre la historia y la dictadura, mientras que los temas, personajes y estética

emergían del entorno de los barrios de Ciudad Satélite.¹⁰ Ello hizo que a veces se cayera en el didactismo y la simpleza formal, dado que la prioridad era el mensaje creado y comunicado colectivamente.

Debido al florecimiento de micro-organizaciones en distintos puntos del país (Santa Cruz, Oruro, Tarija, Sucre y Siglo XX), en marzo de 1977 se impulsó y desarrolló el Primer Festival de Teatro Popular Juvenil de Barrios (en El Alto). Un año después los grupos de Teatro Popular Juvenil y artistas independientes fundan el Taller de Cultura Popular (TCP) que aglutina, organiza y conforma una base ideológica para el trabajo de los grupos teatrales de Bolivia. El TCP procura fomentar conciencias críticas a través de la cultura y la educación, problematizando la coyuntura y la estructura socio-política boliviana y ambicionando una incidencia en el presente histórico. Al respecto Saavedra Garfias destaca un punto central del estatuto del TCP: “Partiendo de la concepción de que son los pueblos los que verdaderamente hacen la historia y la cultura, el TCP lucha por la emergencia de un arte popular que esté en función de las necesidades y aspiraciones de las mayorías y que sea expresado por ellas mismas” (16).

A inicios de 1979 se organizó el primer encuentro nacional y se estableció una relación orgánica con las Centrales Obreras Departamentales. En el Primer Congreso del TCP (marzo de 1979, Oruro) se definieron lineamientos políticos y organizativos que:

hace suyos los DD.HH. tal como lo interpretan las clases explotadas, se solidariza con todos los movimientos de liberación de los pueblos oprimidos, lucha por el derecho que tiene el pueblo de expresarse, lucha por denunciar y combatir la penetración cultural del imperia-lismo y el sistema de valores del capitalismo, rescatar y afianzar sin paternalismo los valores populares existentes y la lucha por la cultura popular. (Ulloa 42-43)

En un contexto de violencia creciente, las discusiones políticas se recrudecieron y la militancia ganó terreno sobre la producción de obras. El golpe de Estado del Gral. Luis García Mesa en 1980 provocó el pase a la clandestinidad de varios grupos y el exilio, tortura y persecución de muchos de sus miembros, lo que terminó por fragmentar las manifestaciones sociales y culturales. Cuando retornó la democracia se produjo el desbande final de energías a falta de un antagonista claro, pero ello también dio lugar a que aparecieran preocupaciones de tipo estético. Los encuentros latinoamericanos de teatro permitieron el acercamiento a nuevas técnicas dramatúrgicas y escénicas. La democracia también hizo posible evaluar el camino recorrido

por el TCP, proceso que permitió que a mediados de los ochenta se organizara como ONG, con el nuevo nombre de CENPROTAC (Centro de Promoción de Arte, Técnica y Cultura), dedicado a la promoción de nuevas propuestas de educación y cultura popular.

El Teatro Experimental Universitario (TEU) nace a mediados de la década del 50 y se desarrolla hasta promediar la década del 60. Formado por profesionales, estudiantes e intelectuales ligados a distintas universidades nacionales, busca promover la actividad teatral desde estéticas y dramaturgias europeas y norteamericanas, rechazando el teatro costumbrista de Raúl Salmón y el teatro folklorista que impulsó MNR después de la revolución.

Con el ingreso hacia 1967 de Augusto Jáuregui, Guido Arce y Sergio Medinacelli al grupo, se modifica su perfil político y práctica teatral. Bajo la dirección de Medinacelli, se buscó mayor experimentación formal y entrenamiento, mientras se proponía generar un trabajo militante de articulación con las CUAP (Casas Universitarias de Asistencia Popular), donde se realizaban actividades sociales y culturales, generando ámbitos de promoción del teatro y espacios de discusión sobre problemas sociales. En ese marco el teatro debía informar sobre la realidad social y despertar la imaginación estética, en función de una futura transformación social.

Se entendía que la universidad debía amalgamarse con organizaciones de base bajo relaciones recíprocas y solidarias. De ahí que el accionar de TUSA, Teatro Universitario San Andrés (nombre con el que en 1969 se rebautizó el TEU) fue itinerante en lo que se denominaron “circuitos populares de educación artística”, en zonas urbanas populares y rurales, revalorizando las culturas indígenas y populares e iluminando su desarrollo y luchas históricas. Si bien la dictadura de Hugo Bánzer dispersó en parte las energías del TUSA, en 1979 Sergio Medinacelli insistía: “no seremos otra cosa que el rebote artístico de las inquietudes y claras aspiraciones que tiene el pueblo” (43).

Edgar Darío González había sido parte del grupo Teatro Estudio Pher-su encabezado por Perla Chacón en la ciudad de Salta, Argentina, y en 1969 viajó a Bolivia por una gira, decidiendo instalarse allí. Hizo teatro y títeres en centros mineros, contratado por la COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia), pero el golpe de Bánzer provocó su retorno a Argentina. En Buenos Aires tomó contacto con Comuna Baires (grupo de teatro del que formaba parte César Brie) y Nuevo Teatro, propuestas con las que sentía afinidad estética y ética. Tras las amenazas y persecuciones de la Triple A (grupo parapolicial terrorista, Alianza Anticomunista Argentina), hacia 1976 retornó a Bolivia para radicarse definitivamente en Cochabamba. Además de dirigir

el Instituto de Teatro de Cochabamba, se hizo cargo de un grupo de jóvenes que habían quedado muy entusiasmados después de tomar un seminario con Víctor Mayol. González formó a estos jóvenes con la idea de “hacer un teatro nativo, popular, festivo en el que el público se divierta y piense” (González 11). De ese modo nace Teatro Runa en el marco institucional del Centro Pedagógico y Cultural Portales de Cochabamba.

Destinado a un público fundamentalmente obrero, minero y campesino, se elegían fábulas y cuentos populares como núcleos estructurales de las obras y se trabajaba con máscaras y títeres, a la par de una intensa preparación física. De improvisaciones colectivas, donde lo fundamental eran las acciones, la comunicación no verbal, el trabajo plástico y perceptual con el color, y el canto, emergía un texto muy despojado y preciso que González ordenaba y que luego volvía a la sala de ensayos. El lenguaje satírico y el humor, la música tradicional y las danzas se ponían al servicio de la crítica social al poder político. Basada en *Los cuentos del Atoñ Antonio* de Antonio Paredes Candia y *Los casos de Juan el zorro* de Bernardo Canal Feijoo, su primera obra fue *Vida, pasión y muerte de Atoñ Antonio*. Sin solemnidades panfletarias o pedagógico-teóricas, sino a través de la farsa y la fiesta y buscando claves de interpretación simples pero potentes, la obra tuvo una enorme circulación por todo el país y sirvió como una forma de oposición a la dictadura de Bánzer, la violencia institucionalizada y la censura. Paralelamente, dentro del Centro Portales formaban a maestros rurales en herramientas recreativas.

En la asistencia a seminarios y festivales como el Internacional de Ayacucho, el grupo incorporó descubrimientos metodológicos y formas de organización económica, por ejemplo intercambiando con el Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba, lo que dio el impulso para la profesionalización del Runa. Ya adscriptos institucionalmente al Instituto Boliviano de Cultura, en 1978 decidieron irse a vivir de manera comunitaria al campo y continuaron, bajo circunstancias económicas apremiantes, produciendo obras y pequeñas escenas con títeres, las que ofrecían a las escuelas. En 1980 el grupo ganó un subsidio de la Fundación Interamericana, con el cual pudieron sostenerse financieramente, comprar un vehículo y montar su segunda obra grande, *Aquí están los cantores*. De allí en adelante muchas funciones fueron ofrecidas gratuitamente.

Debido a que Teatro Runa se desarrolló durante la violenta dictadura de Bánzer y luego García Meza, con la colaboración de otros gobiernos represivos de la región organizados bajo el Plan Cóndor, algunos miembros fueron amenazados y secuestrados y otros debieron exiliarse. Tal vez por

ello, en esa coyuntura hacia 1980 el grupo se inclinó a desarrollar el teatro como parte de experiencias educativas y pedagógicas, intensificando los talleres en escuelas normales: “teatro, música, expresión corporal, títeres, canciones y contacto con la poesía, le afinaba la sensibilidad al maestro y ese maestro estaba mucho más preparado después para enseñar” (González 82). El estímulo al desarrollo de la creatividad tendía a generar una conciencia solidaria, abierta a los problemas de la comunidad y dispuesta a contribuir a su resolución.

En Tarija compraron una casa que se convirtió en sede de trabajo, residencia e intercambio con otros actores, quienes enriquecieron al conjunto con nuevos enfoques y modos de creación. Pero la desaparición en Argentina de la esposa de González y la muerte de uno de sus hijos en un accidente en 1982 lo hizo regresar a Argentina hacia fines de 1983 y eso disolvió al TR. González no dejó de estar en contacto con los ex-miembros del Runa, lo que le permitió confirmar que su tarea no había sido en vano dado que varias de las propuestas pedagógicas y didácticas sostenidas por el grupo fueron retomadas en un progresivo cambio de mentalidad.

Tercera generación: un arco paradójico, entre la crisis y la reformulación

Bolivia atraviesa desde la mitad de los 80 lo que se llama la “pax neoliberal” caracterizada por la privatización de empresas públicas, la pauperización del Estado, la desarticulación del movimiento obrero, el cierre de minas y la relocalización de su población. Pero también hacia los 90 se observa el surgimiento de movimientos sociales con base indígena, campesina y barrial, la creciente visibilidad pública de estos sectores por demandas sociales, culturales y ciudadanas y después del 2000 la expresión máxima de esos reclamos con las marchas masivas y bloqueos por el agua y el gas y la exigencia de una nueva constitución a través de la Asamblea Constituyente. En este contexto se observa el reverdecimiento del escenario y la dramaturgia teatral, así como la aparición de una nueva manera de encarar y profundizar la enseñanza. Grupos independientes se forman y crece su profesionalización.

En algún modo continuador del trabajo que se desarrolla en el país desde 1970 con el TCP, el Movimiento de Teatro Popular¹¹ reúne y articula sin instancias institucionales verticales distintos espacios y grupos dedicados a la actividad teatral a nivel nacional desde 1983 y se asocia al CENPROTAC y la Asociación Alemana de Educación para Adultos bajo la figura del educador Benito Fernández. Se han realizado más de 18 ediciones del Encuentro Nacional de Teatro Popular, aunque no de manera consecutiva. Quien ha

sistematizado y organizado la memoria y la experiencia del movimiento ha sido Karmen Saavedra Garfias (2004).

Inicialmente los grupos de teatro eran integrados por jóvenes alrededor de ámbitos parroquiales en barrios y centros mineros que buscaban formas de expresión y discusión política en medio de las dictaduras de Bánzer y García Mesa. Así surgen grupos como Causa, La Puerta, Victoria, Terco, Gente+Gente=Gente. No es posible homologar y homogeneizar los conjuntos ni en principios estéticos (realismo, simbolismo, incorporación de otras artes, etc.), ni militantes (mayor o menor grado de radicalidad). Muchos no han tenido sino presentaciones puntuales alrededor de un festival o encuentro. Cada uno fue en la práctica encontrando soluciones estéticas y temáticas en las que creaba su identidad con la combinación de lenguajes y herramientas disciplinares.

La democracia permitió el enlace con otras organizaciones y espacios de creación y discusión, especialmente con las universidades nacionales, haciendo confluir necesidades de participación/ incidencia política e impulso creativo. Así a través del teatro la universidad volvió a tomar contacto con la sociedad, especialmente con los sectores populares.¹² El movimiento fue cobrando forma, fuerza y organización a lo largo de los encuentros y festivales, primero de teatro universitario y luego de teatro popular. En ellos era posible el intercambio, la discusión, el diálogo y el aprendizaje mutuo.

La política de extensión de las universidades menguó en los 90, mientras crece la presencia de las ONGs. Estas instituciones ofrecían a los grupos un tipo de apoyo económico y logístico más sólido que las universidades, justo cuando ellas se concentraban en programas de ciencia y computación. Según la investigación de Saavedra Garfias, muchos integrantes del movimiento pasaron a formar parte de los planteles fijos de las ONGs, lo que erosionó el trabajo grupal y significó la cooptación de “recursos humanos”. Durante los 90 los encuentros no fueron anuales y se hizo más compleja su asistencia, muchas agrupaciones se desarmaron y otras continuaron con distintas formaciones. Aunque sería desacertado igualar el accionar de todas las ONGs, Saavedra sostiene que los fines educativos que impulsaban terminaron por impregnar a los grupos de temas y soluciones formales repetidas e ideológicamente esquemáticas. La autora observa que hacia el 2000 comenzaron a retirar su apoyo preferencial a las organizaciones de teatro, las que re-emprendieron un camino de autonomía buscando generar recursos y soluciones institucionales propias. Pero además “muchos de los grupos nuevos que surgen en estos primeros años ya no aceptan una militancia declarada con el teatro popular

o lo asumen y lo permeabilizan con otras maneras de asumir el teatro que ondula más en lo puramente artístico” (35). Además de abonar al camino de la democratización de la cultura y lograr una creciente capacidad de organización de las bases, el MTP “ha contribuido a la representación de un imaginario urbano en el que tiene lugar la construcción de una nueva nación. A la par de dicha contribución ha creado la conciencia de las reivindicaciones y está en el proceso de asumir la misión de desarrollar el pensamiento crítico y autónomo de los sujetos” (90).

Un exponente importante del movimiento de teatro popular es sin duda Teatro Trono. Fundado en 1989 por Iván Nogales, comenzó con un grupo de niños y adolescentes de la calle en un centro de rehabilitación en El Alto. El teatro provocaba un sentimiento de cohesión, pertenencia y contención, a la vez que facilitaba procesos de aprendizaje. De ese modo fue posible la producción de varias obras y la participación en distintos festivales nacionales e internacionales. Pero los adolescentes, quienes en una segunda etapa convivieron con Iván, no sostuvieron continuadamente la tarea.

Hacia 1998, dentro del Trono comienza a funcionar un grupo de mujeres que revigorizan las actividades teatrales y generan un puente entre la tarea con los niños de la calle y con los del barrio y las mujeres de El Alto. Paralelamente se construye la Casa de la Cultura (hecha a la manera de un collage de residuos y reciclajes) para que funcione como espacio de formación y encuentro comunitario, grupal y vecinal. Más adelante, como centro de procesos educativos, la Casa de la Cultura y Teatro Trono se organizaron bajo COMPA (Comunidad de Productores en Arte) y se diversificó el trabajo. Así comenzó a intervenir en escuelas, formando a maestros en nuevas herramientas y metodologías hacia la remoción de viejas concepciones de trabajo educativo y motivando la participación de los estudiantes. También se creó una biblioteca itinerante y una cineteca, se construyó el albergue a artistas y se puso en funcionamiento el Teatro Camión Itinerante para llevar espectáculos y talleres a distintos puntos de El Alto y el país.

Teresa Alem sistematizó la historia y los fundamentos de trabajo del Trono, subrayando el sentido trasgresor de la práctica teatral hacia la reelaboración de la subjetividad y descolonización de las mentalidades y los cuerpos. Para Iván Nogales, el teatro es “palanca de transformación social” y “factor de desarrollo comunitario”.¹³ En este sentido, el trabajo con los niños, adolescentes y jóvenes se extendió también a sus familias y al barrio resignificando el espacio. Fruto de ello fue la gestión ante el municipio que

realizara la junta vecinal, consiguiendo que la calle del edificio del Trono sea declarada “calle peatonal de cultura”.

COMPA tiene hoy en día centros en otros puntos de Bolivia (Santa Cruz y Cochabamba) y se sostiene económicamente con financiamiento externo y voluntarios de diversos países. Internamente, los educadores cuentan con talleres de capacitación y espacios de discusión y planificación colectivos, que según Alem no están exentos de tensión y contradicciones internas. COMPA buscó ir construyendo su práctica de creación estética comprometida con procesos de transformación social y, recogiendo el sentido que le dan a su tarea los actores. Alem apunta: “Aportamos desde la memoria de nuestros cuerpos, a organizar discursos y prácticas simbólicas, orientadas a cuestionar el orden social vigente y proponer desde el Teatro, prácticas en obras, dinámica comunitaria y liberadora de cuerpos al interior de los grupos, además del acercamiento y cohesión con el público, donde el arte es pulsión de vida del nuevo país que construimos” (134).¹⁴ De hecho, dado que Ciudad Satélite es una localidad de mineros reubicados después de la debacle económica de los setenta y ochenta y con la intención de dar expresión a “otras memorias” posibles, frente a la oficial, dos de los espectáculos de COMPA se abocaron a la experiencia histórica y cultural de la lucha minera.¹⁵

Teatro de los Andes se estableció bajo la dirección de César Brie en 1991 en el pueblo de Yotala, Bolivia, a 15 km. de la ciudad de Sucre y en un predio que contaba con sala de ensayos, teatro, habitaciones, carpintería, cocina y espacios comunes. Sus actores residían allí de manera permanente, dedicados exclusivamente al teatro, buscando una formación integral de “actor-poeta” y produciendo sus propias obras. Las presentaban en Bolivia (plazas, teatros, universidades y centros de trabajo) y en el exterior, bajo una propuesta general de teatro del humor y la memoria. Aunque la dirección y la dramaturgia estaban a cargo de Brie, la modalidad de organización y sistema de decisión era grupal, por tareas en colaboración y movilidad (circulación) de funciones: “Para reorganizar nuestro teatro debemos considerar la realidad económica y cultural del país en que vivimos [...]. No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes [...]. Si no podemos permitirnos un ejército, teorizamos entonces un teatro de guerrilla. Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en más de una disciplina” (“Por un teatro”, 67). Su propuesta rompe con los espacios tradicionales. Incorpora músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países y experimenta con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos en una escena cargada de estímulos sensoriales, la que recuerda el espacio visceral

de conmoción violenta del que hablaba Artaud. El trabajo plástico sobre el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook) va en paralelo a una preocupación conceptual y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, la temática política e histórica,¹⁶ el uso de fuentes documentales y testimoniales y la apelación a la cultura popular sirven para la interpelación a los espectadores tanto estética (percepción) como intelectualmente.

El grupo buscó movilizar el sentido común, reflexionar sobre la indiferencia, la violencia, la discriminación y la corrupción, subrayando la necesidad del encuentro de y entre lo diferente y la fecundidad del cruce entre una técnica occidental y la cultura andina: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (Brie, *En un sol* 3). Se ambicionaba configurar un teatro que suscite problemas, que provoque y se constituya como ejercicio de memoria colectiva, creación y recreación de la identidad, vinculando pasado, presente y futuro en una relación dialéctico-poética (recordación y proyección).

TA funcionó como espacio de enseñanza, dictando seminarios y cursos. Colaboró en la formación de distintos grupos comunitarios y de teatro popular y tuvo también su propia revista de artes escénicas, *El tonto del pueblo*, difusor de ideas y propuestas teatrales, foro de discusión cultural e intercambio con otros grupos. La perspectiva de un teatrista integral, creador y pensador fue uno de los rasgos predominantes del perfil de los miembros de TA: “Sólo nosotros podemos dar dignidad al rango de intelectuales y artistas [...] demostraremos que existimos, que somos necesarios, [por] ser el espejo donde se concentran los elementos de nuestra sociedad en una luz que duela, pero que aclare, divida, interroge, polemice y conmueva” (Brie, “Por un teatro necesario” 68). Con distintas formaciones el grupo funcionó hasta el 2010, año en que César Brie dejó la dirección. Actualmente, Alice Guimaraes, Giampaollo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos bajo el nombre de TA.

Permanencias, variaciones y cambios

Llegando al final de nuestro recorrido nos gustaría dejar planteados algunos aspectos éticos, estéticos y políticos que permanecen entre distintas experiencias de trabajo teatral, especialmente en lo que respecta a TA. En más de una oportunidad Forti, Martínez y Cereceda han manifestado su en-

tusiasmo frente a la labor de Brie, a quien han visto como un heredero de sus propuestas. En el caso de NH, observamos la permanencia de los principios de autogestión y solidaridad con sectores subalternos; la producción de medios de difusión y comunicación cultural y teatral alternativos (publicaciones y revistas); la participación en espacios públicos y ciudadanos a nivel político; la formación de personas y grupos teatrales; y la permanente búsqueda y consolidación de la tarea profesional (calidad estética). En la sensibilidad y respeto por la cultura popular y campesina originaria, el deseo por la investigación rigurosa de fuentes simbólicas e históricas y el compromiso del teatrista latinoamericano de los 60, Brie reconoce como referencia obligada a la pareja Martínez-Cereceda.

La mención a Edgar González como formador de actores e impulsor de un proyecto de trabajo autosustentable, profesional y autogestivo ha sido señalada en varias oportunidades por Brie. Este llega a Bolivia a principios de los 90 y se instala en Yotala con la hija de González, Naira, con quien funda la agrupación. Tal como lo hizo su suegro, Brie invirtió su capital para la compra de una casa y un móvil a fin de sentar las bases materiales de TA.

El TCP tenía como modelo privilegiado de producción la creación colectiva, con fuerte influencia del teatro épico y el teatro político. Parte de estos principios constructivos también se observan en el trabajo de TA, con un sentido ético y político muy similar. También es coincidente el interés por temas como la búsqueda de identidad histórica y cultural. De ahí la recuperación de tradiciones populares y nativas silenciadas e invisibilizadas/menospreciadas, la desmitificación de la historia oficial (recuperación de figuras populares) y la revalorización de narrativas tradicionales e interdisciplinarias (circo, teatro de calle, vaudeville). Tanto el TCP como Teatro Runa, Trono y TA montaron sus obras en espacios no convencionales e incluyendo elementos de la teatralidad circense, destacándose el rol creativo y productivo del actor.

El quehacer teatral del MTP y COMPA, entre otros, comparte con TA ese sentido político de la cultura y la praxis estética de intervención social. Dada su labor creativa continua, la asistencia a festivales nacionales e internacionales, la presencia creciente en debates sobre el campo teatral y la formación que ha brindado a varias generaciones de jóvenes, creemos que la presencia desde 1991 del grupo dirigido por Brie ha sido un estímulo productivo para el re-impulso de la labor profesional de grupos teatrales. Sin embargo, este trabajo se ha encargado de señalar que hay una corriente amplia y de largo aliento, compuesta por grupos dispersos, que ha venido

buscando la síntesis más potente y adecuada entre calidad estética, formación profesional, autogestión y compromiso socio-político.

CONICET-Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Tomamos como referencia al grupo Teatro de los Andes dado que es uno de los objetos de estudio de nuestra tesis de doctorado en curso.

² Los estudios sobre teatro regional de corte popular y político tampoco han prestado atención a los casos que presentaremos y que sin embargo, forman parte de un rico escenario latinoamericano. Una notable excepción ha sido la de la investigadora Rosalina Perales, quien en 1989 editó un completo volumen sobre el teatro de la región incluyendo un capítulo sobre el teatro boliviano, describiendo varias de las experiencias que comentaremos.

³ Karmen Saavedra Garfias observa: “Hablar de teatro boliviano no necesariamente implica hablar de una dramaturgia boliviana. En la mayoría de los casos [...] se hace más referencia a la visión del director y de los actores sobre la percepción del mundo de los autores de otros espacios geográficos. Por tanto, el teatro boliviano existe plenamente desde una dramaturgia del texto espectacular e intenta existir desde una dramaturgia del texto dramático”. Véase *Teatro al Sur* (28).

⁴ Luego amplió a seis esta categorización, incluyendo a los festivales de teatro.

⁵ Obviamente estos proyectos coexisten temporalmente, sólo señalamos períodos aproximados de trabajo.

⁶ Desde Argentina solían recibir apoyo por parte de los teatros independientes, ofreciendo cooperación, difusión, enviando información, invitaciones, etc. Saulo Benavente, Pedro Asquini, Oscar Ferrigno, Eugenio Filipelli, Alejandra Boero, Juan Carlos Gené, Onofre Lovero, Federico Luppi y otros, mantuvieron fluidas relaciones con NH. A principios de los ochenta Pedro Asquini residió en Bolivia durante un año y junto a varios miembros del conjunto refundaron como cooperativa NH. El proyecto se desarticuló debido al golpe de Estado de Luis García Mesa.

⁷ En la segunda mitad de los ochenta varios de los miembros del conjunto decidieron promover actividades teatrales en barrios periféricos de La Paz organizando cursos y talleres de teatro con el fin de multiplicar experiencias teatrales y culturales. Con estos objetivos también se produjo la organización de la Fundación Cultural NH (con miembros de Cochabamba, La Paz y Santa Cruz).

⁸ El proyecto teatral estaba amparado en el marco de un plan de alfabetización que en junio de 1967 el periódico de Oruro “La Patria” anunció, habiéndose concretado la firma del Primer Convenio Cultural de la UTO (Universidad Técnica de Oruro) con el Ayllu Lunlaya. Según el periódico se trataba de un proyecto de alfabetización dependiente de un programa de desarrollo y expansión de la cultura nacional. Así, los miembros del Teatro Universitario Nacional Kollasuyu, funcionarían como alfabetizadores de la comunidad (el matrimonio Martínez y dos colaboradores de Oruro), mientras que la universidad debería prestar asistencia técnica a los campesinos (para la producción agrícola) y financiar los montajes. El proyecto teatral se anclaba en un nuevo enfoque de educación popular rural que respetaba las lenguas y culturas originarias, frenando la institucionalización homogeneizadora y occidentalizada. Se proponían hablar y enseñar a escribir quechua, en una perspectiva de integración y asumiéndose como parte de un proceso cultural y social más amplio, que implicaba avanzar en el cambio de viejas estructuras opresivas, proceso que denominaron “Revolución Cultural Boliviana”.

⁹ Al menos programáticamente, se buscaba empujar al espectador a dudar de su propia conciencia social, separar los elementos de una situación histórica: “la realidad, pues, había que estructurarla

dentro de un método, analizarla dialécticamente según sus relaciones, sus funciones y resolverla en poesía dándole forma artística” (Risk 38).

¹⁰ Ciudad de El Alto.

¹¹ Saavedra Garfias señala sin embargo que cuando se nombra al movimiento de teatro nacional popular, no debería tomarse indispensablemente la experiencia de los grupos de los 70 ni las del TCP porque muchos de los grupos de gran visibilidad de los 80 eran nuevos y su conformación respondía a heterogéneas motivaciones aunque el objetivo seguía siendo hacer teatro con y para el pueblo.

¹² Recuérdese durante el segundo arco de consolidación el trabajo de los teatros universitarios, especialmente el TUSA en su etapa de radicalización política.

¹³ Entrevista personal con la autora.

¹⁴ “En relación al concepto de lo popular Teatro Trono, desde hace muchos años, planteó un esquema de trabajo que básicamente dice esto: teatralizar la memoria colectiva, el acercamiento al pueblo como el portavoz más importante de producción de sentido, o sea todo lo que tiene que ver con lo que el pueblo produce susceptible de convertirse en producto artístico, no sólo en teatro, en cualquier otra manifestación” (Nogales 51).

¹⁵ *Hoy se sirve* (2006) es una obra que narra la experiencia de los mineros bolivianos desde 1952 hasta la actualidad en lo que definen como una explicación corporal de la memoria, un festín corporal; y “Somos hijos de la mina” es un espectáculo interactivo desarrollado en los cimientos de la Casa de la Cultura, convertidos en galerías de minas.

¹⁶ En sus obras fue frecuente la satirización del poder y la distorsión de la realidad político-institucional local, introduciendo elementos irracionales y grotescos.

Obras citadas

“Acerca de una experiencia popular en Bolivia”. *Conjunto* 53 (1982): 111-14. Impreso.

Alem, Teresa. *COMPACTA, Comunidad de Productores en Artes. Memoria 1989-2007*. La Paz: Cuatro Hermanos, 2007. Impreso.

Arce, Guido. “Tres grupos de teatro, el resto fantasmas”. *Conjunto* 107 (1997): 16-22. Impreso.

Beltrán Morales, Raúl. “Teatro popular en Bolivia”. Karmen Saavedra Garfias, coord. *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz: FITAZ (Festival Internacional de Teatro de La Paz) y Fundación Simón I. Patiño, 2005: 30-35. Impreso.

Brie, César. “Sobre Teatro de los Andes”. *El Tonto del Pueblo* 0 (1995): 4. Impreso.

_____. “Por un teatro necesario”. *El Tonto del Pueblo* 0 (1995): 65-71. Impreso.

_____. *En un sol amarillo, memorias de un temblor*. La Paz: Plural, 2004. Impreso.

Cajías, Lupe. “Los caminos de Nuevos Horizontes”. *El Tonto del Pueblo* 1 (1996): 45-69. Impreso.

_____. *Los caminos de nuevos horizontes, 60 años de una apuesta cultural*. La Paz: Gente Común, 2007. Impreso.

Carraffa, Carlos Cordero. “Teatro y educación en Bolivia”. Marina Pianca, dir. *Diógenes Anuario Crítico de Teatro Latinoamericano 1989*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, 1989: 49-78. Impreso.

- Fernández, Benito. "Los movimientos sociales de 'objetos' a 'sujetos' políticos. Nuevos desafíos para la educación popular". *AA.VV. Educación popular, movimientos sociales y construcción democrática*. La Paz: CEMPROTAC, Biblioteca del Educador Popular y Asociación Alemana para la Educación de Adultos, 2009: 35-56. Impreso.
- Forti, Líber. "El nacimiento de la forma". *Revista Acto 2* (1979): 35-39. Impreso.
- _____. "Apuntes de un nuevo horizonte que cuenta". *Conjunto* 107 (1997): 56-72. Impreso.
- González, Edgar. "Teatro Runa, Teatro del Pueblo. Entrevista a Edgar González". *Revista Acto 1* (1978): 11-13. Impreso.
- _____. "El Teatro Runa. Entrevista a Chango González". *El Tonto del Pueblo* 3-4 (1999): 76-83. Impreso.
- Martínez, Gabriel. "De Concepción a Lunlaya, el viaje de Gabriel Martínez". *El Tonto del Pueblo* 0 (1995): 90-106. Impreso.
- Medinacelli, Sergio. "El taller de Teatro Universitario: TUSA. Entrevista con Sergio Medinacelli". *Revista Acto 2* (1979): 42-44. Impreso.
- Muñoz, Willy Oscar. *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz: Ediciones Casa Municipal de la Cultura, 1981. Impreso.
- _____. "El teatro nacional en busca de un punto de partida". *AA.VV. Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985: 135-69. Impreso.
- _____. "Teatro boliviano contemporáneo". *Revista Iberoamericana* 134 (1986): 181-94. Impreso.
- _____. "El teatro boliviano en la década de los 80". *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 13-22. Impreso.
- _____. "César Brie: nueva forma de hacer teatro en Bolivia". *Gestos* 20 (1995): 140-45. Impreso.
- _____. "Para la historia del teatro: Edgar Darío González y el Teatro Runa en Bolivia". *Gestos* 26 (1998): 161-70. Impreso.
- _____. "Teatro boliviano en la década de los '90". *Latin American Theatre Review* 34.1 (2000): 25-41. Impreso.
- _____. *Antología selecta del teatro boliviano contemporáneo*. Santa Cruz: Fondo Editorial del Gobierno Municipal, 2005. Impreso.
- Nogales, Iván. "Intervención en el Congreso del Movimiento Nacional de Teatro Popular". *AA.VV. Satan Sapxatan Uqham Sapxataynawa. XV Encuentro Nacional de Teatro Popular*. Oruro: Comité del Movimiento Nacional de Teatro Popular, Producciones Arlequín y Asociación Alemana para la Educación de Adultos, 2005: 50-52. Impreso.
- Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987. Vol I*. México: Ediciones La Gaceta, 1989. Impreso.

- Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute and the Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987. Impreso.
- Saavedra Garfias, Karmen. "Teatro de la Periferia, una expresión de cambio". *El Tonto del Pueblo* 0 (1995). Impreso.
- _____. "¿Algún día dejaremos de ser ausencia?". *Teatro al Sur* 23 (2002): 27-31. Impreso.
- _____. *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003*. La Paz: Asociación Alemana para la Educación de Adultos, 2004. Impreso.
- _____. *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz: FITAZ-Festival Internacional de Teatro de La Paz y Fundación Simón I. Patiño, 2005. Impreso.
- Soria, Mario T. *Teatro boliviano en el siglo XX*. La Paz: Biblioteca Popular Boliviana de "Última Hora", 1980. Impreso.
- Ulloa, Freddy. "Teatro popular en los años de incertidumbre (1971-1980)". Karmen Saavedra Garfias, coord. *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz: FITAZ-Festival Internacional de Teatro de La Paz y Fundación Simón I. Patiño, 2005: 36-44. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- "Where Are They Now? Teatro Runa". *Inter-American Foundation*. 2002. Web. Julio 2012. <<http://www.iaf.gov/index.aspx?page=917>>.