



## Teatro sin política: reflexiones globales sobre la despolitización del teatro aplicado y su impacto potencial en el futuro de la práctica

Matthew Elliott, Penélope Glass y Jorge Bozo Marambio

Para citar este artículo: Matthew Elliott, Penelope Glass y Jorge Bozo Marambio (2025) Teatro sin política: reflexiones globales sobre la despolitización del teatro aplicado y su impacto potencial en el futuro de la práctica, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 30:2, 232-250, DOI: [10.1080/13569783.2025.2519610](https://doi.org/10.1080/13569783.2025.2519610)

Para vincular a este artículo: <https://doi.org/10.1080/13569783.2025.2519610>



Publicado en línea: 13 de enero de 2026.



Envíe su artículo a esta revista



Vistas del artículo: 4



Ver artículos relacionados



Ver datos de Crossmark

# Teatro sin política: reflexiones globales sobre la despolitización del teatro aplicado y su impacto potencial en el futuro de la práctica

Matthew Elliott  <sup>a</sup>, Penélope Glassb y Jorge Bozo Marambioc

<sup>a</sup> Universidad de Leeds, Leeds, Reino Unido; <sup>b</sup> Colectivo Sustento, Castlemaine, Australia; Santiago de Chile

<sup>c</sup> Universidad de Las Américas,

## ABSTRACTO

El teatro aplicado se ha despolitizado en los últimos 30 años.

Distanciado de su concepción socialista original de la década de 1960, se puede argumentar que el teatro aplicado se ha vuelto cómplice de la consolidación de los valores neoliberales. Este artículo cuestiona el futuro del teatro aplicado si la despolitización continúa a un ritmo acelerado. La despolitización del teatro aplicado obstaculizará la práctica al reconfigurar las relaciones de poder del futuro. A partir de trabajos en Chile, Kenia y Australia, adoptamos una perspectiva histórica y trazamos dicha despolitización. Argumentamos que, para que el teatro aplicado siga siendo una forma de acción política en 2056, se necesitan enfoques alternativos.

## PALABRAS CLAVE

Neoliberalismo; Chile; Kenia; Australia; despolitización

## Teatro aplicado en 2056: ¿sin corazón político?

Somos tres colaboradores que trabajamos en contextos diferentes y divergentes a nivel internacional.

Nuestro trabajo se ha desarrollado en los campos rurales del condado de Nyando, en el condado de Kisumu, Kenia; en diversos entornos comunitarios de Brisbane y otras partes de Australia; y en las poblaciones de Santiago y Valparaíso, Chile. Utilizamos diversas prácticas: formas culturales populares, teatro de los oprimidos, convenciones brechtianas, teatro grupal y teatro físico. El trabajo colectivo también abarca muchos de los nombres que se le han dado a la práctica teatral aplicada: teatro para el desarrollo (TfD) y teatro en la educación para el trabajo de Matthew; teatro comunitario y carcelario, como un intento de capturar la práctica de larga data de Penélope; y teatro popular, como el término reconocido en Chile para la práctica e investigación de Jorge.

A pesar de los diferentes contextos y prácticas, compartimos el objetivo de emplear el teatro aplicado para apoyar la creación de una sociedad más equitativa y justa. Una sociedad que busca alternativas al paradigma neoliberal dominante de los últimos 50 años. Nos sentimos igualmente influenciados por la obra de Paulo Freire y la de pedagogos críticos que han buscado utilizar la educación como un proceso liberador.

Si bien reconocemos las diferencias entre nuestros contextos (la poscolonialidad africana, las dictaduras militares y la desestabilización de la educación pública), hemos sido testigos de una historia singular en la que el espacio público crítico se ha visto disminuido por las iniciativas neoliberales.

Coincidimos con el argumento de Crouch (2011, 1) de que el neoliberalismo no solo sobrevivió a las crisis financieras de 2008, sino que se fortaleció como resultado de ellas. Esto ha resultado en un aumento de las desigualdades globales que favorecen a las corporaciones y las instituciones de élite (Hickel, 2018). El artículo presenta tres instantáneas históricas que demuestran cómo el neoliberalismo ha perturbado la práctica teatral aplicada en los distintos contextos nacionales y ha cuestionado sus orígenes políticos como proyecto socialista de izquierda (véanse Gooch, 1984; Itzen, 1980; Jeffers y Moriarty, 2017; Kershaw, 1992).

Lo más importante es que pretendemos avanzar en esta crítica y responder a la pregunta de este número especial: "¿Cómo será el panorama del teatro aplicado, la educación dramática y la interpretación aplicada en 2056?". Aprovechamos este número especial como una oportunidad para colaborar y reflexionar sobre nuestras propias prácticas e historias en el contexto del neoliberalismo y nos preguntamos: si este proyecto sociopolítico continúa sin resistencia, ¿qué pasará con los principios y valores políticos fundamentales de la práctica teatral aplicada? En 2056, ¿el teatro aplicado carecerá de esencia política?

Comenzamos el proceso con un breve análisis de la capacidad del neoliberalismo para despolitizar las prácticas artísticas y su capacidad para mermar el espacio público crítico. A continuación, nuestras instantáneas históricas comienzan con el análisis y la discusión de Penélope sobre la desaparición de la práctica teatral comunitaria como disciplina en el contexto de la educación superior australiana. A continuación, Jorge analiza los desafíos que se han presentado a los creadores de teatro popular chileno desde la transición a la democracia en 1990, si bien restringidos por una Constitución neoliberal omnipresente. La instantánea final, presentada por Matthew, se centra en sus propias observaciones sobre la práctica teatral aplicada contemporánea en Kenia y su incómoda relación con el Estado y la ayuda. En cada sección, buscamos señalar los puntos en común y las diferencias entre nuestros contextos. Si bien adoptamos una perspectiva histórica que presenta proyecciones negativas si continúa la trayectoria de despolitización, argumentamos que aún existen oportunidades para desestabilizar la hegemonía dominante. Utilizamos nuestra conclusión para plantear la hipótesis de cómo podría ser una práctica despolitizada y, al mismo tiempo, señalar las posibilidades de una esperanza radical frente a lo que parece ser un desafío insuperable.

Nuestro proceso de argumentación de diferentes posibilidades en este artículo está guiado por tres principios: la recuperación del espacio público, la autogestión como modelo económico alternativo y la esperanza crítica. La noción de espacio público se desarrolla más adelante, pero coincidimos con Mouffe (2013, 92/93) en que los espacios públicos están "estriados y hegemonicamente estructurados", pero proporcionan la plataforma para que los creadores teatrales pongan de relieve "la existencia de alternativas al orden pospolítico actual". Los ejemplos de nuestra práctica a continuación demuestran cómo la intrusión del pensamiento neoliberal puede limitar las oportunidades para las prácticas contrahegemonicinas. Además del espacio público, buscamos activamente modelos económicos alternativos para sustentar nuestro trabajo. El teatro aplicado ha sido, con razón, "criticado por capitular ante la problemática lógica económica del capitalismo" (Mullen 2019, 15). En este artículo utilizamos el modelo de autogestión como alternativa. Este modelo económico aboga por una "forma de vida ética y cooperativa" y se resiste a la lógica neoliberal de la competencia y el interés propio (Glass 2019, 99). El trabajo de Penélope en Australia y Chile ofrece un ejemplo de cómo este modelo apoya una práctica teatral aplicada y politizada, independiente de la financiación estatal. El último aspecto de la esperanza crítica, que fundamenta nuestra conclusión, es nuestra coincidencia con Paulo Freire (2021, 16) y su argumento de que

La idea de que solo la esperanza transformará el mundo, y las acciones emprendidas con esa ingenuidad, son una excelente vía hacia la desesperanza, el pesimismo y el fatalismo. Pero el intento de



Prescindir de la esperanza en la lucha por mejorar el mundo, como si esa lucha pudiera reducirse únicamente a actos calculados o a un enfoque puramente científico, es una ilusión frívola.

## La transfiguración del teatro aplicado

El neoliberalismo, como estrategia socioeconómica, ha sido el proyecto político que ha definido los últimos 50 años. Es una fuerza que favorece al individuo, prioriza el mercado, impulsa la privatización del espacio público y opera a un ritmo implacable, sin visos de desaceleración, independientemente del daño que cause. Funciona eficazmente en la China comunista; se instaló con éxito en la reestructuración política de la Sudáfrica postapartheid y ha sido celebrado sin complejos como la razón del éxito económico de varios países de América Latina, a pesar de su imposición autocrática y su fuerza militar (Harvey, 2005). El neoliberalismo ha triunfado en su presentación pública como un concepto «neutral» que trata la economía como un proceso científico objetivo que busca el «consenso racional universal» (Mouffe, 2005, 22-23). Además de esto, el riesgo para la participación democrática es cómo el dominio neoliberal se oculta “detrás de pretensiones de “neutralidad””, lo que permite una despolitización de la esfera pública (22-23).

Brown argumenta que es necesario comprender el neoliberalismo como una ideología que «transfigura cada ámbito y actividad humana» (2015, 9). Es en este argumento donde encontramos interés, como investigadores, activistas y creadores teatrales. Nuestro trabajo colectivo en tres continentes se sitúa firmemente en el espacio público. En consonancia con el argumento de Brown, hemos experimentado y presenciado cómo la ideología neoliberal se ha infiltrado en el espacio público y, lo que es más preocupante, en nuestras prácticas. Mouffe argumenta que, donde existen espacios públicos críticos, la ciudadanía puede «contribuir a desestabilizar la hegemonía dominante» (2013, 91). Sin embargo, como ha observado Giroux (2004, 130), la privatización y el cierre de los espacios públicos limitan la agencia individual y sus contribuciones a los procesos democráticos. Los ejemplos de este artículo, que incluyen la destrucción del Centro Educativo y Cultural Comunitario Kamiriithu en Kenia y el cierre del festival ENTEPOLA en Chile, demuestran el impacto negativo del cierre de espacios públicos. Surge una contradicción: el espacio público ofrece sus propias posibilidades para la participación cívica crítica, pero el marco en el que esta se desarrolla se ve afectado por la ideología neoliberal, que socava la democracia participativa colectiva.

La práctica teatral aplicada no ha estado exenta de su propio proceso de transmutación neoliberal. La mayor ironía reside en la profunda historia de ideología socialista, comunista y de izquierdas dentro de la práctica teatral aplicada. Como observó Nicholson (2011, 72), los fundamentos radicales y progresistas de la práctica eran completamente incompatibles con el arraigo de la ideología neoliberal en los sistemas estatales del Reino Unido durante la década de 1980. La supervivencia de la práctica llegó con una serie de salvedades: el descubrimiento del término «teatro aplicado», liderado por el sector de la educación superior (Nicholson, 2005, 3), la determinación de la práctica por las políticas sociales o gubernamentales (Neelands, 2007, 313) y el predominio de prácticas instrumentalistas donde el valor económico se determina por el «beneficio social» (Mullen, 2019, 29). Los resultados han conducido a un cambio paradigmático en los últimos 40 años, donde la práctica no está predominantemente guiada por valores políticos o ideológicos, sino, muy probablemente, determinada o financiada por iniciativas políticas que, a su vez, se habrán visto afectadas por la ideología neoliberal. Como argumenta Balfour, los enfoques siguen siendo políticamente comprometidos, pero no siempre derivan de ideologías de izquierda, y la política de la práctica es más tentativa y cuestionadora (s.f., 4). Lo político no es

Ausente de la práctica contemporánea, sería una ignorancia afirmarlo, pero es necesario considerar críticamente cómo se ha apropiado la práctica como parte del proyecto neoliberal. El impacto de la apropiación neoliberal del teatro aplicado no ha pasado desapercibido, y su impacto en una participación cívica más amplia ha sido perjudicial. Como refleja Matarasso (2011, 11).

En el pasado, los partidos políticos y sindicatos, así como los activistas del desarrollo comunitario y la educación —incluidos los artistas—, podían dar forma colectiva a estos sentimientos. En una era de individualismo despolitizado, ¿quién estaba ahí para organizar, analizar o explicar? La ausencia de una dimensión política articulada deja al individuo indiscutiblemente como actor central en un mercado. economía.

Si vamos a emplear el teatro aplicado para "desestabilizar la hegemonía dominante", es necesario cuestionar el futuro de la práctica del teatro aplicado cuando tanto los espacios públicos como las prácticas artísticas se han visto comprometidos y hay una ausencia de organización colectiva.

## Australia: teatro comunitario, del zeitgeist a la marginación

El teatro siempre ha tenido un papel político en la sociedad (provocando la reflexión o, a menudo, simplemente defendiendo el *status quo*). Además, el teatro en contextos comunitarios puede cambiar la comprensión de las personas sobre su papel en la política, el discurso público y el proceso democrático, y puede fortalecer la identidad o la comprensión de una comunidad de sí misma. Puede que no sea "transformador" (Retuerto et al. 2020) en el sentido de provocar cambios sociales o personales trascendentales, pero sin embargo, el teatro puede influir como parte de un movimiento de cambio social. Si existe un alto nivel de conexión, defensa colectiva y debate reflexivo entre los propios trabajadores del teatro comunitario o aplicado, esto puede aumentar considerablemente la visibilidad de este teatro e influir en movimientos políticos más amplios: esta es la medida de su politización. En Australia, al igual que en Chile, esto ocurrió desde finales de la década de 1960 hasta la de 1980.

Esta sección plantea dos preguntas: ¿Cómo ha evolucionado Australia desde un movimiento de teatro comunitario altamente politizado y dinámico en la década de 1980 hasta la actualidad, cuando este campo de trabajo y su formación están prácticamente marginados o invisibles? ¿Y qué se puede extraer del pasado para orientar el futuro?

Yo (Penélope) me formé en teatro en la Escuela de Arte Dramático del Victorian College of the Arts (VCA) de 1979 a 1981. Estos años fueron parte de una pequeña ventana de oportunidad en la que el teatro comunitario era la razón de ser de la escuela: formar trabajadores de teatro que fueran "autosuficientes y capaces de crear teatro en respuesta a lo que estaba sucediendo en el mundo que los rodeaba" (Milne 2004, 161).

En la década de 1980, trabajé con la Compañía de Teatro Popular y Order by Numbers en Brisbane (Queensland), cuando un régimen conservador opresivo ostentaba el poder en ese estado. Los trabajadores teatrales tenían la convicción de que su trabajo, junto con activistas comunitarios, sindicales e indígenas, periodistas y otros, impulsaría un cambio radical. Posteriormente, de 1998 a 2022, trabajé en Chile, donde el sistema económico neoliberal impacta todos los aspectos de la vida cotidiana, como describe Jorge a continuación. Al igual que en Brisbane en la década de 1980, los trabajadores del teatro popular y comunitario en Chile ven el teatro como una forma de resistencia, y esto sigue siendo cierto: utilizan su arte para expresar indignación o pintar utopías. En Chile, tuve la oportunidad de asesorar a trabajadores teatrales en la metodología del teatro carcelario y ayudé a coordinar instancias de reflexión e intercambio sobre la práctica del teatro comunitario, en particular en el marco de la Comunidad Internacional/Popular



Festival de Teatro ENTEPOLA (1987-2021). Experimenté, al igual que en la Australia de los años 80, el impulso de la autogestión: sostenibilidad económica independiente (en contraposición a la dependencia de subsidios institucionales), por necesidad, pero también por convicción (Glass, 2019). La aplicación práctica de la autogestión y sus complejidades se han detallado en mis escritos (véase Glass, 2019). De hecho, la frase más común que usé para describir mi larga experiencia chilena fue: «Fue como volver a vivir los años 80» (en Australia).

Mi experiencia en la década de 1980 reflejó la de muchos trabajadores teatrales en toda Australia. Formábamos parte de un movimiento que «llevaba el teatro a los suburbios y regiones, como si fuera un espejo de la vida de los australianos comunes» (Davies, 2012, p. 4). Esto, a su vez, formaba parte de un movimiento global de arte comunitario, nacido en las décadas de 1960 y 1970, «que se convirtió en sinónimo de una era de “empoderamiento”, [...] y se extendió rápidamente por gran parte del mundo, facilitando el establecimiento de programas artísticos “participativos” en Europa, América [EE. UU.], Canadá, Sudamérica, Asia y Australia» (Evans, 2003, p. 6). El teatro comunitario era el espíritu de la época en el que trabajábamos. Esto formaba parte de la radicalización general de la sociedad australiana desde finales de la década de 1960, cuando un gran número de jóvenes participó en movimientos políticos como la oposición a la guerra de Vietnam, a la depredación ambiental y a favor de los derechos de las mujeres, los homosexuales, los migrantes y los indígenas.

La Escuela de Arte Dramático VCA, de 1976 a aproximadamente 1984, impulsó un cambio enorme, aunque de corta duración, en la formación teatral australiana. Se fundó con la gran idea de que cada grupo de estudiantes trabajaría como una compañía de teatro comunitaria, que, tras graduarse, se trasladaría a los suburbios y regiones de Australia. La diversidad de experiencias vitales, edades y antecedentes socioculturales impulsó la admisión de estudiantes. Se animó a los estudiantes a trabajar en colaboración, a idear espectáculos en grupo y a crear nuevas obras para diferentes lugares y condiciones, fuera de los espacios teatrales convencionales y con las comunidades.

Los primeros graduados de Teatro de la VCA fundaron el Murray River Performing Group (MRPG, 1979-1995) en Albury-Wodonga (uno de sus proyectos fue el Flying Fruit Fly Circus, la primera escuela australiana para jóvenes artistas circenses) y el West Community Theatre en Moonee Ponds (1979-1990), en los suburbios del oeste de Melbourne. El segundo año de graduados fundó TheatreWorks (1980-presente) en el este de Melbourne.

Compañías de teatro comunitario surgieron en suburbios y pueblos de todo el país, como por ejemplo: Mill Theatre (1978-1984) en Geelong, Workers Cultural Action Committee en Newcastle, Zeal Theatre (1989-presente) en Sídney (Zeal Theatre Australia, sin fecha), Riverina Trucking Company en la zona rural de Nueva Gales del Sur, Junction Theatre (1984-2001) en Adelaida y Street Arts (1982-1997) en Brisbane. Existían grupos que trabajaban específicamente con sindicatos (Melbourne Workers Theatre, 1987-2012), personas con discapacidad (Back to Back Theatre en Geelong, 1988-presente; Back to Back, sin fecha), mujeres (Vitalstatistix en Adelaida, 1984-presente) y presos. Somebody's Daughter Theatre en Melbourne (fundado por una estudiante de teatro de la VCA en 1980) continúa trabajando con mujeres presas y jóvenes hasta la fecha. Otras compañías, como Sidetrack Theatre (1978-2008) en Sídney, trabajaron directamente con comunidades migrantes (Abdi, 2021): «Las compañías de habla no inglesa alcanzaron su máximo auge a finales de la década de 1980, con compañías como Filiki Players, de habla griega, en Melbourne, y Doppio Teatro, de habla italiana, en Adelaida» (Arvanitakis, 2019). Todos los grupos tenían profundos vínculos con su lugar o comunidad y establecieron colaboraciones continuas con sindicatos, escuelas, organizaciones comunitarias y sus trabajadores.

Otro fenómeno de la década de 1980 fue el establecimiento de Redes de Arte Comunitario en todos los estados y territorios de Australia. Estas organizaciones, formadas por artistas...

En sí mismos, fueron un poderoso movimiento paralelo, conectando artistas con comunidades, brindando capacitación y recursos, y abogando por el poder de las artes participativas con departamentos y organizaciones no artísticas (salud, vivienda, educación) y consejos locales. Se realizaron cursos de capacitación en drama en educación y teatro comunitario en todos los estados de Australia, y aunque la investigación local para recursos de enseñanza fue escasa, los líderes de los cursos pudieron aprovechar su propia experiencia práctica o crear sus propios recursos. Por ejemplo, en 1991 en Brisbane, cuando el cofundador de Street Arts, Steve Capelin, comenzó a enseñar teatro comunitario en el Instituto de Tecnología de Queensland, tuvo que editar un libro él mismo sobre la historia reciente del teatro político y comunitario en Brisbane (Capelin 1995).

Las compañías de Teatro en la Educación proliferaron, realizando giras por las escuelas con espectáculos sobre temas específicos. Se crearon centros de arte comunitarios y una amplia gama de programas comunitarios, como el CYSS (Plan de Apoyo a la Juventud Comunitaria), consideraron el teatro una forma eficaz de involucrar a los participantes en actividades colectivas. Estas compañías y programas ofrecieron oportunidades fértiles de formación y colaboración en el trabajo, enriqueciendo aún más el campo. En la década de 1980 y la primera mitad de la de 1990, el Consejo Australiano para las Artes (ACA) destinó fondos al teatro comunitario, a través de su Junta de Artes Comunitarias y, posteriormente, de la Junta de Desarrollo Cultural Comunitario (CCDB); junto con el Consejo Australiano de Sindicatos, financió el Programa de Arte y Vida Laboral. El teatro comunitario no tuvo que competir con las compañías de teatro tradicionales, sino con otras obras comunitarias.

Tal fue el volumen del trabajo de teatro comunitario que cada año, de 1983 a 1987, se llevó a cabo una Conferencia Nacional de Teatro Comunitario, que mostró el trabajo y galvanizó una potente red nacional que alimentó el enfoque político del movimiento, el debate interno y la exitosa defensa de los cambios de política en la financiación de las artes en todos los niveles de gobierno. El teatro comunitario era un actor pequeño en la política nacional. La política estaba muy cargada de activismo de base en las décadas de 1970 y 1980, los movimientos por el cambio social eran boyantes y se habían producido enormes cambios en la sociedad australiana y en su sistema educativo (como la abolición de las tasas universitarias en 1974). El mundo estaba cambiando claramente y el teatro comunitario contribuyó a ese cambio; los trabajadores del teatro comunitario se sintieron naturalmente incluidos en un amplio movimiento activista, la conexión puede no ser tan obvia en estos días.

El declive gradual del movimiento desde finales de la década de 1990 refleja los amplios cambios sociopolíticos y de financiación que se produjeron en Australia en esa década y posteriormente. Está bien documentado, desde Bauman (1998) en adelante, que la globalización y la adopción de sistemas económicos neoliberales, algunos más brutales, otros más sutiles, han tenido enormes consecuencias humanas. Australia no está exenta; el país se vio profundamente afectado por las acciones de los gobiernos conservadores liderados por el primer ministro John Howard (1996-2007), que privatizaron los servicios gubernamentales, distorsionaron las nociones igualitarias de propiedad de la vivienda e introdujeron leyes laborales antisindicales, emulando a los neoconservadores Thatcher y Reagan. La Australia actual padece una crisis endémica de vivienda y, para cualquier persona menor de 40 años, la deuda educativa y la precariedad laboral son una enorme carga. En el ámbito artístico, durante la década de 1990, el concepto de «industrias culturales» (ideología neoliberal implantada en las artes) comenzó a aparecer en las políticas culturales gubernamentales en un intento de valorizar económicamente los productos artísticos, con el fin de «reforzar su defensa contra los recortes financieros y la embestida ideológica» (O'Connor 2000, 17) de los gobiernos conservadores. Esto puso énfasis en la actividad cultural como producto más que como proceso, en el público como consumidor pasivo más que c



En la segunda mitad de la década de 1990, se produjeron cambios en las juntas directivas de la ACA y en los procesos de evaluación. Quizás con la ingenua intención de crear igualdad de condiciones dentro de las disciplinas artísticas, las artes comunitarias se integraron en juntas específicas para cada disciplina. Como resultado de esta falsa idea de inclusión, los proyectos de teatro comunitario eran evaluados por la Junta de Teatro de la ACA (principalmente representantes del teatro convencional) y se exhortaba a las compañías de teatro comunitario a mejorar la excelencia de su producto para asegurar la financiación continua (Milne, 2004).

En el lenguaje de la ACA de la época, la excelencia no solo se refería exclusivamente al producto artístico, sino también a un concepto de excelencia dentro de un canon europeo occidental. Por ejemplo, en la década de 1990 se debatió la legitimidad de las decisiones de la Junta Directiva de la ACA sobre el valor de un proyecto artístico de un canon no occidental (de un artista o comunidad migrante), cuando los miembros de la junta provenían predominantemente de orígenes anglosajones o europeos. En mi experiencia, el teatro comunitario siempre se ha preocupado por la excelencia, centrándose en el proceso más que en el producto: excelencia en las relaciones con su comunidad, excelencia en la ética y la colaboración, pero también excelencia en los valores de producción. Sin embargo, en el contexto del proceso, el producto no se considera un punto final, sino una parte importante del proceso; una comprensión implícita que quizás no se debatió lo suficiente en su momento. Estos matices pasaron desapercibidos para la ACA y los financiadores estatales, quienes, según Milne, «consideraban cada vez más su papel como gestores de la industria» (398). Los financiadores consideraron que la gestión de las compañías de teatro comunitario era problemática (la mayoría eran gestionadas por el equipo creativo con cierto apoyo administrativo) y, como resultado, «el énfasis en la gestión sobre el arte era en absoluto infrecuente a mediados de la década de 1990» (399-400). Este enfoque limitado a la «gestión del dinero» es indicativo de la creciente adhesión del gobierno al neoliberalismo. Tras muchos años de financiación continua, el teatro comunitario prácticamente había olvidado el impulso de la autogestión y, al igual que en Kenia, se había aferrado al apoyo institucional.

Además, a finales de la década de 1990 se produjo un cambio palpable en el espíritu de la época, que fue, en cierta medida, generacional. Muchos trabajadores de teatro comunitario de primera generación estaban cambiando de trabajo o formando familias. Algunos lograron transmitir la dirección y el impulso sociopolítico de su trabajo (por ejemplo, Back to Back en Geelong, Death Defying Theatre, ahora Urban Theatre Projects en Sídney, y Vitalstatistix en Adelaida; Urban Theatre Projects sin fecha), pero la gran mayoría no tuvo éxito en esa transición. La financiación para el teatro comunitario comenzó a menguar y, a finales de la década de 1990, muchas compañías habían cerrado o se habían adaptado al criterio de "excelencia". Es interesante observar este comentario en el sitio web de Hothouse Theatre (1995-presente), que surgió del MRPG.

...la junta directiva del Murray River Performing Group decidió que la estructura que había impulsado a la compañía durante sus primeros dieciséis años ya no era la forma más eficaz de alcanzar sus aspiraciones y objetivos. El público local buscaba obras del calibre de las que se encontraban en los principales escenarios de las grandes ciudades (Teatro Hothouse y...  
(cursiva del autor).

En otro golpe, a mediados de la década de 2000, casi todas las Redes de Artes Comunitarias estatales perdieron su financiación. Al momento de escribir este artículo, solo una sobrevive, en Australia Occidental. Esto representó un grave ataque a la conectividad, la capacitación y las oportunidades laborales; obstaculizó el intercambio de información, la fuerza de la incidencia política y cualquier indicio restante de movimiento. Algunas obras teatrales se asemejan al espíritu del movimiento de teatro comunitario de la década de 1980.

Permanece hasta el día de hoy en forma de proyectos en contextos aislados: teatro en prisiones, en hospitales, con personas mayores, en contextos de discapacidad, con personas sin hogar, entre otros. Los trabajadores del teatro trabajan arduamente, desconectados entre sí y en condiciones laborales precarias y precarias, comunes a los tres casos de este estudio.

¿Y qué hay de la formación? Una búsqueda exhaustiva en línea revela que los cursos de formación en teatro comunitario y/o aplicado en Australia han seguido el mismo camino que las propias compañías de teatro. Los estudiantes de teatro ahora se orientan casi exclusivamente al teatro convencional, el cine y la televisión. Al mismo tiempo, toda una generación de profesionales del teatro comunitario de las décadas de 1980 y 1990 no ha podido, o no ha sabido cómo ni dónde, transmitir sus habilidades. La mentoría y la formación práctica se habían desarrollado dentro del propio trabajo.

Consideremos el ejemplo del Programa de Teatro Aplicado de la Universidad Griffith de Brisbane. Fundado en la década del 2000, el programa se centraba tanto en el cambio social como en la investigación; el personal coordinaba y dirigía talleres y proyectos comunitarios en escuelas y comunidades, y organizaba seminarios y conferencias. En 2018, el programa se disolvió. Se creó una nueva Licenciatura en Actuación en el Conservatorio (centro de formación artística profesionalizado en Griffith) y, además, el programa de Humanidades sigue ofreciendo Dirección, Interpretación (introducción), Dramaturgia y Teatro para la Acción Social (teatro en contextos comunitarios y educativos) como asignaturas básicas para los estudiantes de Teatro de la Licenciatura en Artes y para los estudiantes de la Licenciatura en Educación con Teatro de Secundaria como área de docencia. Para otros estudiantes de Humanidades, estas asignaturas se ofrecen como optativas. El teatro aplicado o comunitario ya no está integrado en la formación de los trabajadores profesionales del teatro en la universidad y, con la desaparición de un Programa de Teatro Aplicado consolidado que ejecuta proyectos en escuelas y comunidades, no hay ninguna vía para los estudiantes que deseen realizar más formación práctica o experiencia laboral en esta área mientras están en la universidad.

La desaparición del movimiento de teatro comunitario, así como de los cursos de formación para teatro comunitario (o aplicado), la falta de mentoría, la desfinanciación de las redes estatales de arte comunitario, junto con el aislamiento del teatro comunitario, han vuelto invisible este trabajo para las nuevas generaciones de trabajadores tanto teatrales como comunitarios. También han desaparecido las oportunidades de reflexión, acción colectiva y conexión.

Sin embargo, el neoliberalismo no desaparecerá repentinamente, por lo que la Academia en Australia (al igual que en Chile) podría seguir marginando el teatro aplicado. La competencia por cantidades cada vez menores de financiación teatral seguirá siendo intensa, lo que requerirá mayores habilidades administrativas y financieras. Muchos profesionales del teatro aplicado han recurrido a la financiación filantrópica y se han adaptado a sus agendas, dedicando más tiempo a solicitar subvenciones que a explicar por qué hacen teatro o cómo este podría contribuir al cambio social. Los riesgos de adaptarse a los financiadores en Chile y Kenia se abordan más adelante en este artículo.

¿Se puede frenar esta despolitización antes de 2056, o el cambio estructural es demasiado inamovible? ¿O quizás nos encontramos en un momento en el que los trabajadores teatrales australianos podrían inspirarse en la convicción, la interconexión, el ímpetu y la autogestión del movimiento teatral comunitario de los años 80, o en los trabajadores teatrales populares del Chile actual, como lo analiza Jorge a continuación?

Sería necesario un nuevo cambio en la formación teatral: tanto en contenidos como en enseñanza. Los estudiantes de teatro podrían integrarse en la diversidad del campo (no solo en la corriente principal) y, a la inversa, los profesionales del teatro que trabajan en contextos comunitarios podrían reincorporarse a los cursos de formación a través de clases magistrales, prácticas y mentorías. Esto también fomentaría el trabajo intergeneracional, lo cual, en mi experiencia, es una forma eficaz.



No solo transmitir conocimientos artesanales y reflexivos, sino también inspirar. Las universidades (donde se imparte la mayor parte de la formación teatral) han cambiado mucho en los últimos 20 años y representan una gran barrera para estas propuestas; los cursos de arte se están recortando en lugar de mejorar. Por otro lado, los propios trabajadores del teatro necesitarían (re)formar redes de forma autónoma, primero a nivel local, para conectar y luego proponer ideas, no solo esperar a que las instituciones los consulten. Todo esto requeriría impulso y cooperación, en contra de la mentalidad neoliberal.

No son propuestas fáciles, pero la alternativa es sucumbir a la desconexión y la inacción.

## Chile: un recorrido de teatro popular (aplicado)

Como resultado del golpe militar-neoliberal de 1973 y la reestructuración sociopolítica que aún continúa, el sector cultural chileno, y el teatro en particular, han experimentado importantes transformaciones para poder sobrevivir dentro del modelo de mercado neoliberal prevaleciente.

Además, a pesar del tiempo transcurrido desde el fin de la dictadura, el Estado chileno aún no ha establecido un marco institucional adecuado que permita la auténtica expresión política y la inclusión de los sectores comunitarios y culturales (Pérez Herranz, 2010). Esta situación ha creado sujetos tecnológicamente globalizados, pero alienados de su comunidad local. Esto genera obstáculos para el desarrollo de la organización social, así como para el teatro popular, ya que este está inextricablemente vinculado a los movimientos sociales en Chile.

Entre la década de 1960 y finales de la década de 1990, el teatro popular en Chile fue reconocido como una expresión sociocultural significativa, destacando entre sus diversos formatos. Buscaba transformar no solo al individuo, sino también a la comunidad, mediante un proceso profundamente pedagógico. El teatro popular fue desarrollado principalmente por grupos de teatro amateur en sindicatos, barrios, universidades y territorios locales. Desde mi experiencia (la de Jorge) como actor, director e investigador, el teatro aplicado en Chile se definió y se define como teatro popular, dado que este término abarca diversos formatos como el teatro comunitario, el teatro del oprimido, el teatro espontáneo, el teatro escolar, el teatro carcelario, el teatro circense, el teatro sindical y otros, surgidos en diferentes momentos históricos. Por lo tanto, el teatro popular (teatro del pueblo) es un término adecuado para describir el teatro que utiliza herramientas pedagógicas para provocar la reflexión y la creación colectiva, y para promover la transformación social.

En esta historia no oficial del teatro popular chileno, han existido eventos emblemáticos como los Festivales de Teatro Población realizados en comunas periféricas de Santiago como La Bandera, La Pintoya y Puente Alto, y en el sur del país (Osorno, Castro), y especialmente el Festival Latinoamericano de Teatro Comunitario/Popular de Santiago (ENTEPOLA) (1987-2021), fundado por la compañía de teatro La Carreta (Bozo Marambio 2022, 134).

Actualmente, el teatro popular enfrenta tensiones teóricas y prácticas que cuestionan sus fundamentos dramatúrgicos, metodológicos y estéticos. Las condiciones políticas que impulsaron el teatro popular en tiempos de crisis y profunda opresión (como la dictadura) han desaparecido y, con algunas excepciones, la creación artística comunitaria ha perdido la brújula ideológica que la guió en épocas anteriores y se ha orientado hacia las preocupaciones contemporáneas. La globalización ha exacerbado aún más esta discrepancia, generando mutaciones culturales y nuevos cuestionamientos sobre las prácticas populares. Asimismo, el rol del director se ha vuelto más autoritario, en contraste con el trabajo colaborativo del teatro popular en las décadas de 1970 y 1980 (Marin, 2018).

La precariedad económica es otro problema importante: los trabajadores del teatro carecen de una seguridad social adecuada y muchos se ven obligados a realizar múltiples trabajos temporales para sobrevivir. La falta de reconocimiento de este trabajo se percibe en las políticas culturales y sindicales (Kardelis et al., 2020, p. 46), lo que impide una verdadera democracia cultural (Brodsky et al., 2021, p. 94). Las universidades privadas proliferaron durante la era neoliberal, creando una clientela sin garantía de empleo al graduarse. A pesar del alto desempleo y la inestabilidad laboral de los trabajadores del teatro, la demanda de cursos universitarios de interpretación sigue siendo sorprendentemente alta. Dentro del propio ámbito teatral, también existe discriminación interna debido a la desigualdad en el acceso a los espacios de representación: los programadores teatrales prefieren espectáculos con un contenido menos desafiante o cuyo elenco incluya actores de renombre comercial, ya que tienen más probabilidades de atraer entradas. Esto refleja un clasismo impulsado por el mercado (que prefiere a los artistas que han alcanzado el éxito en la industria sobre el teatro que refleja la realidad social), lo que repercute aún más en el contenido crítico (Bozo Marambio 2022, 213).

Hasta la década de 1990, el teatro popular fue fundamental para el activismo y el cambio social; las artes influyeron en las redes comunitarias y las organizaciones de base, y contribuyeron a los movimientos sociales y políticos. El surgimiento del modelo de la industria cultural en la década de 1990 afectó la relación entre el teatro y las organizaciones de base. Las nuevas instituciones culturales establecidas tras la dictadura marginaron al teatro popular de los criterios de financiación o impulsaron a sus trabajadores a convertirse en operadores culturales para sobrevivir (Eco, 1968); algunos lograron oportunidades de actuación en festivales municipales y grandes salas, mientras que otros simplemente dejaron de trabajar.

Ante sistemas de financiación competitivos y una demanda de mercado mínima, los grupos de teatro popular se han visto obligados a ajustar sus propuestas estético-políticas y sus métodos organizativos para encajar con la financiación gubernamental y el modelo de la industria cultural, de la misma manera que los trabajadores del teatro comunitario australiano en la década de 1990 y los profesionales del TfD kenianos. Además, el teatro popular está marginado en el ámbito académico, donde hay poca o ninguna investigación y un enfoque limitado en el proceso histórico del teatro social, educativo y sindical. Los estudiantes de teatro en Chile, aunque en menor medida que en Australia, a menudo desconocen el trabajo del teatro popular o lo entienden como un formato histórico extinto. Si bien el teatro convencional de Chile está en profunda crisis (Brodsky et al. 2021), el teatro popular se ve aún más asediado a medida que desaparece gradualmente de la esfera social y pedagógica.

El teatro popular se enfrenta a un enemigo poderoso, la falta de sentido del neoliberalismo, cuyo impacto ha amenazado con hacer desaparecer la cultura y las artes populares que se oponen a la injusticia, entre otras cosas (véase Boyle 1988; Cozzi 1990; Noguera 1990). A pesar de la trascendental Convulsión Social de 2019, los sentimientos de desesperanza y despolitización han regresado a Chile. Sin embargo, según Paulo Freire (1993), los tiempos de crisis generan un terreno fértil para el renacimiento de la organización social. El impacto del neoliberalismo en América Latina ha creado una respuesta artística/creativa basada en la comunidad: cultura viva comunitaria (CVC)2 -cultura comunitaria viva. Según Celio Turino, quien ideó el Programa de Puntos de Cultura de Brasil para financiar organizaciones CVC, CVC actúa como "acupuntura social" (2013). Los sectores desfavorecidos recuperan sus habilidades colectivas y se enfrentan a la opresión estatal y del mercado organizando de forma autónoma el territorio comunitario y creando espacios asociativos mediante encuentros sociales, culturales, artísticos y reflexivos, o talleres de formación. Los grupos de teatro popular tienen una fuerte representación en el movimiento CVC. A diferencia de Australia, los trabajadores culturales comunitarios buscan la conectividad, incluso si el proceso colectivo que requiere está plagado de dificultades. Por otro lado, las nociones de



La reunión colectiva de artistas kenianos parece inconcebible cuando los grupos tienen que trabajar ferozmente unos contra otros para conseguir el siguiente proyecto potencial.

En el Chile neoliberal del siglo XXI, los cambios provocados por una nueva fase del capitalismo y fenómenos estructurales como la incertidumbre seguirán afectando las prácticas culturales y sociales (Bauman, 1999; Beck, 2006), incluyendo el teatro popular. Sin embargo, están surgiendo nuevas estrategias de supervivencia en los territorios donde opera el teatro popular, siendo las alternativas más visibles el teatro comunitario y los carnavales. El teatro popular ha encontrado nuevos espacios y públicos en comunidades como escuelas, cárceles, hospitales y organizaciones de mujeres, y se resiste a las formas tradicionales de gestión teatral.

El Teatro del Oprimido ha cobrado mayor relevancia como herramienta de concientización en sectores populares y comunitarios. El teatro popular también se nutre de metodologías interdisciplinarias, colaborando con profesionales de la educación popular, la animación sociocultural y las ciencias sociales.

Mientras que el trabajo de Matthew recurre a la investigación como marco económico alternativo, como se analiza más adelante, algunos trabajadores del teatro popular en Chile, ante las restricciones impuestas por la cultura burguesa, la teoría académica y el modelo de mercado, buscan desvincularse por completo de las megaproductoras, los patrocinios y los subsidios gubernamentales. La autogestión les proporciona la autonomía que les permite integrar diversas expresiones artísticas sin restricciones, y también romper con la relación tradicional actor-público del teatro occidental. De esta manera, el teatro popular reivindica el derecho a revisar su propio lenguaje y significado (Martínez de Albéniz, 2001). El retorno a la teatralidad latinoamericana se manifiesta en espacios públicos, como la calle o la plaza, donde se despliega como una resistencia encarnada al neoliberalismo. Un ejemplo destacado es el surgimiento de una nueva teatralidad popular dentro de los carnavales urbanos, que revive la ceremonia ritual del teatro antropológico, ofrece un espacio inclusivo para la expresión (Bajtin 1987) y también funciona con base en una metodología colectiva.

Desde la década de 1960 hasta finales de la década de 1990, mientras que el teatro popular priorizaba las narrativas críticas construidas sobre el texto hablado, el carnaval también estaba presente. Los carnavales urbanos, históricamente parte de la tradición cultural de Chile, fueron suprimidos durante la dictadura, pero ahora esta expresión hermana del teatro popular se ha apoderado de los espacios públicos y sociales de cada barrio chileno. Es un refugio, un lugar y un tiempo que contiene y abraza al teatro, permitiéndole autoreflexionar y proporcionando un formato dentro del cual el teatro popular prepara su embestida pedagógica para responder mejor a este tiempo de crisis. Para 2056, parece que el teatro aplicado en Chile se encontrará en una posición polarizada donde el trabajo centralizado de los productores culturales se volverá más formalizado y exclusivo, mientras que los trabajadores del teatro popular crecerán en los márgenes de una manera accesible y ética. Considerando lo anterior, en el caso de Chile, el teatro popular se encuentra en una etapa de experimentación y reafirmación de su autonomía dentro del espacio del carnaval urbano. Esta es una de las formas en que el teatro popular resiste la mercantilización neoliberal de las artes y la crisis de despolitización y desconexión social.

## Kenia: soñando con un nuevo Kamiriithu

Desde la independencia en 1963, ha habido numerosos momentos en la historia de Kenia donde las oportunidades para una sociedad más igualitaria y socialista han sido rechazadas, ignoradas o resistidas. Los hitos históricos incluyen: la intimidación y la opinión pública negativa

Campañas contra el partido socialista Unión Popular de Kenia (KPU) en las elecciones de 1966, el asesinato del destacado político progresista Tom Mboya (1969), el régimen autoritario de Moi (1978-2002), los programas de ajuste estructural de la década de 1980 y la corrupción del primer ministro Kibaki (2002-2013). A lo largo de todos estos momentos, una ideología neoliberal se ha consolidado en el gobierno keniano, lo que ha llevado a peores niveles de pobreza y falta de libertades políticas (Hickel 2018, 40). La importancia reciente de esta historia es la campaña electoral del presidente Ruto en 2022, que presentó prominentemente el eslogan "nación emprendedora" que apelaba a las ambiciones empresariales de los jóvenes (Lockwood 2023, 8). Los impactos de estas oportunidades negadas y prácticas neoliberales arraigadas han llevado a un panorama apolítico que condujo a una violencia poselectoral devastadora en 2007, un público apático que desconfía de la política formal (Odongo 2023, 447) y, más recientemente, las protestas de la Generación Z contra posibles aumentos de impuestos.

El movimiento teatral no quedaría ajeno a las luchas internas ni a las presiones externas sobre el desarrollo socioeconómico de Kenia en su era poscolonial. El ejemplo más notable es el proyecto educativo y cultural comunitario de Kamiriithu, dirigido por Ngugi wa Thiongo y Ngūgī wa Mirii en las décadas de 1970 y 1980, que vio el desarrollo de una compañía de teatro popular dirigida por la comunidad y, más famosa, la producción de 1977 de *Ngaahika Ndeenda* (Me casaré cuando quiera). Se ha escrito mucho sobre los acontecimientos que rodearon al proyecto Kamiriithu (véase Ndigirigi 2007; Ngugi wa Thiongo 1981, 1986, 1993) y esta sección no pretende entrar en detalles, sino destacar un aspecto de este trabajo: las consecuencias humanas de crear obras políticamente progresistas en la Kenia poscolonial.

Ngugi wa Thiongo estuvo encarcelado sin juicio durante 1978 y el gobierno keniano le retiró la licencia para reuniones públicas, lo que impidió nuevas representaciones de *Ngaahika Ndeenda*: «Intentaban frenar el surgimiento de un lenguaje teatral keniano auténtico» (Ngugi wa Thiongo 1986, 58). Entre 1981 y 1982 se intentó presentar una nueva obra, *Maitu Njugira* (Madre, canta para mí), pero esto se vio acompañado de la prohibición de todas las actividades en el Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu. Como describe Ngugi wa Thiongo (59),

Un gobierno keniano "independiente" había seguido los pasos de sus predecesores coloniales: prohibió toda base campesina y obrera para las auténticas tradiciones nacionales en el teatro. Pero esta vez, el régimen neocolonial se extralimitó. El 12 de marzo de 1982, tres camiones llenos de policías armados fueron enviados al Centro Educativo y Cultural Comunitario de Kamiriithu y arrasaron el teatro al aire libre.

El proceso opresivo del gobierno «garantizó la inmortalidad de los experimentos de Kamiriithu y la búsqueda de una práctica teatral popular africana» (Ngugi wa Thiongo 1986, 59). El ejemplo de Kamiriithu demostró cómo una práctica teatral puede ser colaborativa y política, pero este proceso de comunidades obreras y campesinas que reclamaban su dignidad en pos de una sociedad más igualitaria tuvo un gran coste político, personal y cultural. Similar al contexto de la dictadura chilena descrito anteriormente, el teatro aplicado fue una estrategia de alto riesgo que ofreció oportunidades de emancipación en tiempos complejos y desafiantes, a la vez que exponía a los artistas a situaciones peligrosas.

El proyecto Kamiriithu no fue la sentencia de muerte de toda práctica política comprometida en Kenia. Plastow (2021, 197-200) identifica los numerosos proyectos que se llevaron a cabo después de 1982 y que desafían las agendas e ideas estatales. Sin embargo, estas obras fueron predominantemente...



Realizadas en departamentos universitarios y por dramaturgos profesionales que sucumbieron a las exigencias comerciales de la producción televisiva. Esta sección analizará cómo lo político en las prácticas teatrales comunitarias de Kenia fue ignorado o absorbido por la agenda de desarrollo liderada por las ONG de ayuda, que influyó en una ola de teatro instrumentalista apolítico bajo el amplio paraguas del Teatro para el Desarrollo a partir de la década de 1980.

La ayuda presenta una importante paradoja en relación con la ideología y las prácticas políticas. A nivel micro, proyectos como la reducción de las tasas de mortalidad materna se presentan con un propósito humanitario y de derechos humanos apolítico. La macroeconomía política de la ayuda demuestra una economía global que trabaja para consolidar las desigualdades que favorecen a las naciones más ricas y a las economías de mercado que estas perpetúan. Como argumenta el análisis de Hickel (2018, 27), «por cada dólar de ayuda que reciben los países en desarrollo, pierden 24 dólares en salidas netas». En una crítica más aguda de la industria global de la ayuda en África, Moyo (2009, 47) argumenta que «la ayuda es el problema», con un billón de dólares gastado en un período de 60 años y «poco que mostrar». El uso del arte y el teatro en los programas de las ONG no ha sido un proceso neutral ni ajeno a las consecuencias. El impacto en el teatro comunitario en Kenia ha sido el desarrollo de piezas instrumentales de corto plazo apoyadas por financiadores que no tienen interés en los procesos de largo plazo de conciencia crítica o en la identificación de los sistemas estructurales más amplios que perpetúan las injusticias diarias para las comunidades más pobres (Prentki 2015, 58).

En la región occidental de Kenia, donde yo (Matthew) he trabajado desde 2019, mis colaboradores Odhiambo (2005; 2008) y Plastow (2021, 2023) han escrito extensamente sobre la desaparición del teatro aplicado en la región, caracterizado por la corta duración de la formación y la ejecución de proyectos, la difusión de mensajes didácticos sobre salud y la baja calidad de las representaciones (principalmente parodias improvisadas y sin ensayar). A pesar del trabajo innovador de profesionales como Lenin Ogolla y Oluoch Madiang en las décadas de 1980 y 1990, la dependencia de la financiación de las agencias de ayuda implicaba que, al desviarse dicha financiación o interés, se producía el retorno de «modelos de práctica ineficaces» (Plastow 2023, 43). Los profesionales se encuentran en una doble posición: aspiran a crear obras de interés intelectual, político y artístico, y a satisfacer las necesidades apolíticas de las ONG, que son las principales financiadoras de estas obras. Desafortunadamente, es la fortaleza económica de la financiadora la que domina el proceso artístico.

Haciendo eco de los debates sobre la precariedad en Chile y Australia, los trabajadores y profesionales del teatro kenianos toman decisiones basadas en el sustento, en lugar de la ambición artística. Recientemente colaboré en un capítulo de un libro con Equator Ensemble (Adhiambo et al., 2024), donde documentamos las realidades de la precariedad económica de los artistas en Kisumu. Los debates fueron esclarecedores y exasperantes, con historias de artistas que recibían pagos con vales de comida, un director corrupto que robó fondos para comprar un coche y la frecuente explotación sexual de actrices. Todo esto conduce a un panorama complejo donde el Estado y las ONG ven el teatro como una herramienta instrumental para las agendas políticas, mientras que, en el espíritu de la "nación prostituta", algunos artistas ven el teatro aplicado como una búsqueda empresarial de interés propio. En oposición al Estado apolítico y a la "nación prostituta", mi ambición y la de Equator Ensemble es revitalizar la política y la ética del proyecto Kamiriithu. Sin embargo, soy consciente de que esto se enfrentaría a fuertes tácticas represivas, sería apropiado por emprendedores culturales o sería ignorado por una población apática, sometida a un discurso neoliberal individualizado (Kiambi y Nadler 2012, 507). Sin embargo, el contexto actual de la práctica teatral aplicada en Kenia es insostenible y, sin saberlo, desempeña un papel importante en el proyecto neoliberal de desarrollo global.

Al considerar el futuro del teatro aplicado keniano a la luz del contexto descrito anteriormente, donde la práctica es predominantemente poco profesional, poco ensayada y una oportunidad para la distribución gratuita de beneficios comunitarios (condones, una cantidad nominal de chelines kenianos y "premios" aleatorios), el fortalecimiento de una nación promiscua para 2056 solo podría exacerbar estos problemas existentes. Sería simplista argumentar que la práctica ya no existiría, especialmente porque el teatro ha sido una herramienta importante para las ONG y el estado para diversos proyectos políticos, como se mencionó anteriormente. Penelope también señala cómo la política australiana también se adoptó para moldear la práctica del teatro comunitario en un molde que se consideró aceptable para el estado y las instituciones de élite. De seguir su trayectoria actual, el neoliberalismo y el individualismo en Kenia podrían hacer que para 2056 el teatro aplicado carezca por completo de un núcleo político o, peor aún, se utilice explícitamente con fines políticos opuestos al proyecto Kamiriithu. Teatro aplicado como instrumento para difundir mensajes didácticos de individualismo donde los participantes sólo asisten para recibir una ayuda gratuita como la descrita anteriormente.

En la práctica teatral aplicada keniana, la pregunta persiste: ¿cómo interrumpir la actual ruta de despolitización que se ha fortalecido desde la finalización del proyecto de Ngugi? Mi propia práctica y colaboración con Equator Ensemble no están exentas del dilema de trabajar contra un proyecto político y cultural arraigado, a la vez que soy cómplice de sus ideales. Toda la práctica en la que he colaborado desde 2019 se ha basado en una agenda de salud e investigación inextricablemente ligada a los Objetivos de Desarrollo Sostenible, ambos politizados y adoptados para obtener beneficios políticos internacionales o nacionales. En el peor de los casos, los objetivos de desarrollo se entrelazan con el afianzamiento de las ideas neoliberales en los países de ingresos bajos y medios (Kumi, Arhin y Yeboah, 2014).

Sin embargo, esta práctica se arraiga en un espacio externo a los modelos dominantes de ONG a corto plazo descritos anteriormente y, al enmarcarse la práctica en la investigación, posibilita dichas libertades. Como argumentan O'Connor y Anderson (2015, 245), la investigación teatral aplicada ofrece un espacio único para la práctica radical que trabaja junto a las comunidades. Si bien reconozco que la investigación tiene su propia agenda "interesada" (248), mis propias experiencias de investigación como vía para trabajar contra las narrativas dominantes han resultado fructíferas. Mi proyecto más reciente, Masculinidades y Salud Mental, tuvo como objetivo contribuir al proyecto más amplio de descolonización de la salud mental mediante la documentación y la exploración de los conocimientos indígenas sobre salud mental en Kenia durante un período de 12 meses en 2021-2022. Si bien recibí críticas sobre mi propia práctica en este sentido (véase Elliott 2024), hubo una clara ruptura con el proceso didáctico establecido de la agenda de las ONG y las agendas globales dominantes con una práctica que se centró en la colaboración y apuntó a ejercer la agencia sobre asuntos que determinan la experiencia vivida y la ciudadanía. Un movimiento hacia una repolitización de la práctica teatral aplicada en el oeste de Kenia.

Algunos ejemplos de cómo esta práctica se desvió de las críticas a las ONG mencionadas anteriormente incluyen la autodeterminación de cada semana por parte de la comunidad, un enfoque dialógico donde las agendas de salud eran decididas por las comunidades, y la exploración artística basada en el contexto cultural de las comunidades, como los círculos de narración Dholuo. No había informes que presentar, ni criterios específicos ni mensajes de salud que seguir y, lo más importante, la agenda era decidida por la propia comunidad.

El resultado de este proceso fue un evento de un día en el centro de Kisumu, donde los miembros de la comunidad se reunieron con profesionales de la salud y, utilizando prácticas participativas,



Se entabló un diálogo sobre cómo replantear la salud mental de los hombres en el condado de Kisumu. Posteriormente, el proyecto recibió el apoyo de otro proyecto de investigación de tres años en la misma comunidad. Además de las nociones de diálogo, la investigación participativa también ha permitido un compromiso a largo plazo, lo cual contrasta con la práctica de las ONG.

Es el enfoque inductivo de la investigación participativa lo que hizo posible que esta práctica sucediera.

Como argumenta Jorge y sus experiencias en Chile, los marcos alternativos parecen brindar las mejores oportunidades para que la práctica teatral aplicada resista la pérdida de su esencia política. Si la política ha de desempeñar un papel significativo en la práctica teatral aplicada, trabajar dentro del sistema o las estructuras existentes parece imposible. La investigación ha sido una vía alternativa para la práctica teatral aplicada en Kenia. Si bien esto no siempre es una opción para las comunidades, una sugerencia radical sería cómo se pueden transponer los aprendizajes y las prácticas de la investigación abierta e inductiva a otros modelos de financiación de las artes en el contexto keniano. Un breve ejemplo de esto es la capacitación de las ONG que encargan la práctica artística. He escrito previamente en colaboración sobre el impacto que la formación teatral insuficientemente financiada o malinterpretada puede tener en la práctica teatral aplicada (véase Elliott y Odhiambo, 2025). En 2023, mis colaboradores y yo dirigimos un proyecto piloto que buscaba capacitar a gerentes y comisionados de ONG para facilitar una mejor comprensión de las posibilidades de la práctica teatral aplicada. Los resultados de esto mostraron que se consultó a los artistas en el proceso de desarrollo del proyecto y se produjo un cambio significativo en la comprensión de cómo funciona eficazmente el teatro aplicado.

En la conclusión se abordarán otras ideas sobre la búsqueda de prácticas alternativas y su financiación. Si bien retomar la política explícita de la obra de Ngugi podría no ser apropiado en un contexto neoliberal arraigado, las políticas de dignidad y derechos cívicos que se hicieron evidentes en mi obra siguen siendo tan necesarias ahora como lo fueron en 1978.

## Conclusión

La utopía, sin embargo, no sería posible si faltara el gusto por la libertad... O si faltara la esperanza, sin la cual no luchamos (Freire 1993, 99).

Los estudios de caso de teatro aplicado, popular y comunitario que se presentan en este artículo provienen de tres continentes diferentes. Sin embargo, existen factores comunes que han influido en su desarrollo y en la tendencia actual hacia la despolitización. Esta conclusión resume estos factores y señala posibles salidas a esta tendencia hacia una práctica teatral aplicada más autónoma y enriquecida, más integrada en su rol social y político, más impulsada por sus trabajadores y participantes, para cuando lleguemos a 2056. Un retorno a donde el espacio público puede perturbar la hegemonía dominante, como lo plantea Mouffe en la introducción.

En los tres países, el trabajo teatral aplicado, comunitario y popular se ha enfrentado a desafíos similares: precariedad laboral, discriminación dentro del ámbito teatral y falta de reconocimiento dentro de la Academia. Las agendas de financiación competitivas y limitadas han dañado la creación de redes y la colaboración entre los trabajadores del teatro. El neoliberalismo y la instauración del modelo de las industrias culturales han afectado la conexión del teatro con las organizaciones comunitarias. El espacio público, antes habitado naturalmente por el teatro popular, se ha privatizado: la ocupación de las plazas por el narcotráfico, la prohibición de las reuniones públicas y la criminalización de la protesta callejera han reducido este espacio. Todos estos factores...

Los factores han impedido la sostenibilidad, la autonomía y la visibilidad del trabajo, y han obligado a los trabajadores del teatro comunitario a adaptarse a nuevas realidades para sobrevivir, lo que a menudo ha llevado a una despolitización de su práctica.

Es urgente reafirmar la autonomía y el poder sociopolítico del teatro aplicado, resistir la comercialización de esta forma de arte y, en el caso de Kenia y Chile, descolonizar las prácticas y agendas impuestas por agentes externos, como las ONG.

Proponemos tres propuestas al lector sobre cómo la práctica teatral aplicada puede contrarrestar la despolitización: redes, financiación diversificada y recuperación de espacios. Para potenciar la acción colectiva, proponemos una reevaluación de las redes presentes en nuestra práctica y las posibilidades de colaboración entre países, disciplinas y enfoques. Redes basadas en valores y ambiciones políticas, en contraposición a la singularidad de la forma artística o el contexto comunitario. Además, se busca ampliar las conferencias y redes académicas para incorporar tanto a profesionales como a activistas.

Estas brindan oportunidades invaluables de colaboración a las que deberían poder acceder fácilmente todos los que realizan dicho trabajo, especialmente porque los orígenes del teatro aplicado son prácticos y políticos.

Para garantizar la sostenibilidad económica, el trabajo debe contar con el apoyo de diversos modelos de financiación y romper con la dependencia de fuentes de financiación que operan bajo agendas restrictivas e impulsadas desde arriba. La competencia individualista establecida por el contexto neoliberal, que solo sirve para dividir a los trabajadores del teatro, puede contrarrestarse identificando modelos de apoyo económico que no sigan el enfoque instrumentalista estandarizado. La autogestión se ha analizado en este artículo como una alternativa y también se ha presentado el ejemplo de los comisionados de formación en Kenia. Somos conscientes de que estos movimientos van a contracorriente de las prácticas neoliberales en el teatro aplicado y, por ello, presentan diversas dificultades para su implementación. Sin embargo, sin afrontar estas luchas, la complicidad con el neoliberalismo dominaría nuestras prácticas.

Argumentamos que, al subvertir la individualización y el aislamiento de las prácticas mediante una mayor colaboración y la diversificación del financiamiento, se abrirá la oportunidad de recuperar los espacios públicos de nuestras ciudades, pueblos y aldeas y reavivar la conexión comunitaria del teatro de décadas pasadas. La hibridación de prácticas entre el teatro comunitario y los carnavales callejeros en Chile es un ejemplo de ello.

Para concluir, somos plenamente conscientes de la despolitización que ha afectado al teatro aplicado en las últimas décadas y del impacto que tendrá en la práctica si no se aborda. En 2056, podríamos tener un espacio de taller para un grupo de individuos desconectados donde el teatro aplicado fomente una cooperación más fluida con la economía de mercado. O, peor aún, un espacio de taller vacío, sin teatro en absoluto. La amenaza del neoliberalismo exige resistencia si se pretende que el teatro aplicado guarde alguna semejanza con sus fundamentos políticos en 2056. Guiados por las nociones de esperanza crítica propuestas por Freire, perseveraremos junto con colegas del campo para identificar y construir un futuro alternativo.

## Notas

1. La población es el nombre de los distritos pobres y con pocos servicios en contextos urbanos o rurales, similares a las favelas de Brasil.
2. Cultura viva comunitaria es un movimiento cultural latinoamericano de base e indígena. expresión cultural, que incluye el teatro popular.



## Declaración de divulgación

El/los autor(es) no informaron de ningún posible conflicto de intereses.

## ORCID

Matthew Elliott <http://orcid.org/0000-0002-7092-2161>

## Referencias

- Abdi, Nawal. 2021. *Sidetrack Theatre: El Camino que se Desata*. Sidney, Australia: Madouk Films. <http://madoukfilms.com/sidetrack>.
- Adhiambo, Charity, Alfred Angira, Beatrice Atieno, Matthew Elliott, Jehu Nyawara, CJ Odhiambo, Nicholas Ondiek, Sheila Onguo y Jane Plastow. 2024. "Práctica ética y precariedad financiera: un estudio de caso de los contextos económicos y sociales para los profesionales del arte y el desarrollo en Kisumu, Kenia". En *Routledge Handbook of Arts and Global Development*, editado por Vicki-Ann Ware, Kirsten Sadeghi-Yekta, Tim Prentki, Wasim al Kurdi y Patrick Kabanda, 407–418. Londres: Routledge.
- Arvanitakis, James. 2019. "Las instituciones artísticas de Australia no reflejan nuestra diversidad: es hora de cambiar eso". *The Conversation*. 27 de agosto de 2019. <https://theconversation.com/australias-art-institutions-dont-reflect-Our-diversity-Its-time-to-change-That-122308> .
- Teatro Back to Back. nd "Sobre nosotros". Consultado el 3 de abril de 2024. <https://backtobacktheatre.com/about>.
- Bajtín, Mijail Mijailovich. 1987. *La Cultura Popular en la edad Media y en el Renacimiento: el Contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Balfour, Michael. Una introducción concisa al teatro aplicado. Digital Theatre Plus. <https://edu.digitaltheatreplus.com/content/guides?form=applied-theatre> .
- Bauman, Zygmunt. 1998. *Globalización: Las consecuencias humanas*. Nueva York: Universidad de Columbia. Prensa.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich. 2006. *La Sociedad del Riesgo: Hacia una Nueva Modernidad Nueva Modernidad*. Madrid, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Boyle, C. 1988. "De la resistencia a la revelación: el teatro contemporáneo en Chile". *New Theatre Quarterly* 4 (3): 209–221. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0000275X>.
- Bozo Marambio, Jorge. 2022. *Teatro Popular en Chile, entre Dictadura y Transición Política*. Santiago, Chile: Mago Editores.
- Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón, Marcela Valdovinos y Julieta Novoa. 2021. *¿Como se sustenta el Teatro en Chile? Análisis de las Lógicas de Producción y Financiamiento de las Obras. ¿Cómo sobrevive el teatro en Chile?: Análisis de los métodos de producción y financiamiento*. Santiago, Chile: Ediciones OPC.
- Brown, Wendy. 2015. *Deshaciendo las manifestaciones: La revolución sigilosa del neoliberalismo*. Londres: Zone Books.
- Capelin, Steve, ed. 1995. *Desafiando el centro: Dos décadas de teatro político*. Brisbane, Australia. Prensa Playlab.
- Cozzi, Enzo. 1990. "Teatro político en el Chile actual: una dualidad de enfoques". *New Theatre Quarterly* 6 (22): 119–127. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0000419X>.
- Crouch, Colin. 2011. *La extraña no muerte del neoliberalismo*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
- Davies, Paul. 2012. "El movimiento teatral de localización en Melbourne (1979-1994)". Ponencia presentada en la Conferencia de Teatro de Melbourne en la década de 1980, Universidad de Melbourne, Australia, noviembre de 2012.
- Eco, Humberto. 1968. *Apocalípticos e Integrados. La Cultura Italiana y las Comunicaciones de Masas [Apocalípticos y lo integrado: la cultura italiana y los medios de comunicación]*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumen.

- Elliott, Matthew. 2024. "Métodos basados en las artes como un proceso crítico y descolonizador en la salud mental global: Reflexiones sobre el discurso popular, el rigor artístico y sus limitaciones". *Métodos en Psicología* 10 (4): 1–8. <https://doi.org/10.1016/j.metip.2024.100137>.
- Elliott, Matthew y CJ Odhiambo. 2025. "Colaboración entre el Norte y el Sur Global en la capacitación para lograr 'buena salud y bienestar': Un estudio de caso de teatro para el desarrollo en el condado de Kisumu, Kenia". En *Teatro Aplicado y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: Crisis, Colaboración y Más Allá*, editado por Taiwo Afolabi, Abdul Karim Hakib y Bobby Smith, 107–125. Oxon: Routledge.
- Evans, Michelle. 2003. "Desarrollo cultural comunitario: ¿Una política para el cambio social?". Tesis de investigación de maestría. Universidad de Melbourne.
- Freire, Paulo. 1993. *Pedagogía de la Esperanza: Un Reencuentro con la Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Freire, Paulo. 2021. *Pedagogía de la esperanza*. Londres: Bloomsbury.
- Giroux, Henry A. 2004. *El terror del neoliberalismo: autoritarismo y el eclipse de la democracia*. Londres: Paradigm Press.
- Glass, Penélope. 2019. "Autogestión, convicción, colectividad y planes de la A a la Z: Colectivo Sustento en Resistencia Continua". En *Teatro Aplicado: Economías*, editado por Molly Mullen, pp. 97–114. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Gooch, Steve. 1984. *Todos juntos ahora: una visión alternativa del teatro y la comunidad*. Londres: Methuen.
- Harvey, David. 2005. *Una breve historia del neoliberalismo*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hickel, Jason. 2018. *La brecha: Una breve guía sobre la desigualdad global y sus soluciones*. Londres: Penguin Casa al azar.
- Teatro Hothouse. nd "Nuestra Historia". Consultado el 13 de abril de 2024. <https://hothousestheatre.com.au/Our-history>.
- Itzen, Catherine. 1980. *Etapas de la Revolución: Teatro Político en Gran Bretaña desde 1968*. Londres: Methuen.
- Jeffers, Alison y Gerri Moriarty. 2017. *Cultura, democracia y el derecho a crear arte*. Londres: Bloomsbury.
- Kardelis, Stribor Kuric, Díaz María José Santiago, Pablo López Calle e Irene Pastor Bustamante. 2020. "Precariedad Laboral Universitaria con Perspectiva de Género a través de la IAP. El Teatro INTERSOC como Herramienta Participativa de Análisis en el Aula". *Tendencias Sociales, Revista de Sociología* 6:89–110.
- Kershaw, Baz. 1992. *La política de la performance: el teatro radical como intervención cultural*. Oxon: Routledge.
- Kiambi, Dane M. y Marjorie K. Nadler. 2012. "Relaciones públicas en Kenia: una exploración de modelos e influencias culturales". *Public Relations Review* 38 (3): 505–507. <https://doi.org/10.1177/2046147X20979292>.
- Kumi, Emmanuel, Albert A. Arhin y Thomas Yeboah. 2014. "¿Pueden los Objetivos de Desarrollo Sostenible posteriores a 2015 sobrevivir al neoliberalismo? Un análisis crítico del nexo entre desarrollo sostenible y neoliberalismo en los países en desarrollo". *Environment, Development and Sustainability* 16 (3): 539–554. <https://doi.org/10.1007/s10668-013-9492-7>.
- Lockwood, Peter. 2023. "'Hustlers vs Dynasties': Enfrentando el capitalismo patrimonial en las elecciones de Kenia de 2022". *Anthropology Today* 39 (5): 7–10. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12836>.
- Marín, Fwala Lo. 2018. "Dirección Teatral: Del Mundo del Pensamiento al Universo de las Relaciones de Grupo. Reflexiones en torno los Procesos de Escenificación del Teatro Independiente de Córdoba". *Telondefondo Revista De Teoría Y Crítica Teatral* 14 (28): 94–106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>.
- Martínez de Albéniz, Iñaki. 2001. "La Ambivalencia de lo Popular en los Estudios Culturales". *Revista Papeles del CEIC* 2:1–9. Universidad del País Vasco. <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/2.pdf>



- Matarasso, François. 2011. "Todos juntos en esto": La despolitización del arte comunitario en Gran Bretaña, 1970-2011". Parlamento de los Sueños. <https://arestlessart.com/writing/old-words/All-in-this-juntos/>.
- Milne, Geoffrey. 2004. Theatre Australia (Un)Limited: Australian Theatre since the 1950s. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi.
- Mouffe, Chantal. 2005. La paradoja democrática. Londres: Verso Books.
- Mouffe, Chantal. 2013. Agonística: Pensar el mundo políticamente. Londres: Verso Books.
- Moyo, Dambisa. 2009. Ayuda muerta: por qué la ayuda no funciona y cómo hay otro camino para África. Londres: Allen Lane.
- Mullen, Molly, ed. 2019. Teatro Aplicado: Economías. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Ndigirigi, Josphat Gichingiri. 2007. El drama de Ngugi wa Thiong'o y el experimento de teatro popular Kamiriithu. Trenton, Nueva Jersey: Africa World Press.
- Neelands, Jonothan. 2007. "Dominando lo político: La lucha por el reconocimiento en la política del teatro aplicado". Investigación en educación dramática: Revista de teatro y performance aplicados 12 (3): 305–317. <https://doi.org/10.1080/13569780701560388>.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1981. Detenido: Diario de prisión de un escritor. Londres: Heinemann.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1993. Desplazando el centro: La lucha por las libertades culturales. Londres: James Editores Currey.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1986. Descolonizando la mente: la política del lenguaje en la literatura africana. Londres: James Currey Publishers.
- Nicholson, Helen. 2005. Drama aplicado: El don del teatro. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, Helen. 2011. Teatro, educación y representación: El mapa y la historia. Hampshire, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Noguera, Héctor. 1990. "El Chile paralelo: una carta abierta a Eugenio Barba". New Theatre Quarterly 6 (23): 261–265. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00004565>.
- O'Connor, Justin. 2000. "La definición de las 'industrias culturales'". The European Journal of Arts Education 3 (2): 15–27.
- O'Connor, Peter y Michael Anderson, ed. 2015. Investigación teatral aplicada: desviaciones radicales. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Odhiambo, Christopher Joseph. 2005. "Teatro para el desarrollo en Kenia: Interrogando la ética de la práctica". Investigación en educación dramática: Revista de teatro y performance aplicados 10 (2): 189–199. <https://doi.org/10.1080/13569780500103836>.
- Odhiambo, Christopher Joseph. 2008. Teatro para el desarrollo en Kenia: En busca de un enfoque eficaz Procedimiento y metodología. Bayreuth, Alemania: Bayreuth African Studies.
- Odongo, Nicholas. 2023. "Participación política ciudadana en Kenia: un análisis transversal". Revista Internacional de Administración Pública 28 (4): 432–451. <https://doi.org/10.1080/12294659.2023.2265119>.
- Pérez Herranz, Fernando. 2010. "Sujeto Expectante y Globalización". Eikasia. Revista de Filosofía. 5(31). Universidad de Alicante, España. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/14042>.
- Plastow, Jane. 2021. Historia del teatro de África Oriental, Volumen 2: África Central y Oriental. Londres: Palgrave Macmillan Cham.
- Plastow, Jane. 2023. "Kisumu: La patria radical del movimiento teatral aplicado de Kenia". Jahazi 11 (1): 40–44.
- Prentki, Tim. 2015. Teatro Aplicado: Desarrollo. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Retuerto, Iria, Penélope Glass, Estefanía Guzmán, Teresita Dumas, Andrea Formantel y Fernanda Pozo. 2020. "Escenarios desde el margen: Narrativas de adolescentes y adultos sobre su experiencia teatral en contextos de exclusión social en Santiago, Chile". Investigación teatral aplicada 8 (2): 197–212. [https://doi.org/10.1386/atr\\_00038\\_1](https://doi.org/10.1386/atr_00038_1).
- Turín, Celio. 2013. Puntos de Cultura. Cultura viva en movimiento. Caseros, Argentina: RGC Libros.
- Proyectos de Teatro Urbano. nd "Acerca de". Consultado el 7 de abril de 2024. <https://utp.org.au/about>.
- Zeal Theatre Australia. nd "Inicio". Consultado el 15 de abril de 2024. <https://zealtheatre.com.au>.