Hipotesis para una Historia del Teatro Popular en Bolivia

Freddy Amusquivar Ulloa
INTRODUCCION

La ponencia que a continuación se presenta, es el resultado de la práctica con grupos de teatro popular, más que de la investigación bibliográfica. Es un producto de reflexiones que se realizaron durante varios años con grupos populares que hicieron del teatro un instrumento para el cambio social.

Por esta razón, las ideas que se proponen, así como los hechos históricos, solo deben ser considerados como hipótesis para investigaciones futuras.

1. EL DILEMA DEL CONQUISTADOR

Desde que la conquista de America creó, en el territorio de lo que hoy es Bolivia, una economía combinada de sistemas feudales, esclavistas y comunitarios (dejados por el incario); las formas de propiedad derivadas de esta situación, sirvieron de base para la conformación de dos clases antagónicas: por un lado, se encontraron los españoles y sus descendientes de raza “India”, en condición de clase y nación dominada.

A partir de ese momento, los acontecimientos del país llevaron en su interior dicha contradicción. Esta contradicción se fue expresando en los diferentes hechos sociales, económicos, políticos y culturales que afectaron nuestra historia.

En lo socio-económico, y durante el coloniaje; aquella contradicción, puso a los conquistadores en el dilema de convertirse en “nacionales” o seguir siendo “extranjeros”. También los puso ante la disyuntiva de ser dueños absolutos de la riqueza o rendir cuentas a una patria lejana; de rebelarse -como hizo Gonzalo Pizarro- contra las ordenanzas de Barcelona o aceptarlas en contra de sus intereses, de ser azogueros deudores de España o liberarse de esas deudas por medio de una política de “Autonomismo”.

La solución a sus dilemas llegó con la guerra de la independencia y con la formación del Estado Boliviano.

De ese modo, los conquistadores, junto a sus descendientes, identificados racialmente, se convirtieron en “Bolivianos”. Los problemas económicos de la colonia, como la falta de la industria manufacturera que pusiera un límite al exceso de importaciones, la monopolización minera con destino a la exportación y todo el sistema feudal español, también se volvieron “bolivianos”. Pero lo que era urgente en lo económico, en la ideología no ocurriría lo mismo, lo espiritual no era de tanta necesidad. Los deseos de regresar -como hijos pródigos - al antiguo hogar patrio, no se perdieron y más bien se combinaron con la presión para adaptarse al nuevo mundo.

El arte surgido de esas circunstancias, tomó por contenido aquellos deseos; y como forma, lo sensible de la realidad circundante. Por eso los modelos, y valores e inspiraciones no dejaron a Europa y solo se adoraron con lo nativo.

Corrientes de origen occidental, como el romanticismo; por obra y gracia de la guerra de la independencia se convirtieron en “cultura boliviana”.

En la República, las obras artísticas de aquella “clase-raza” estaban inspiradas en modelos europeos. Esas inspiraciones son tan naturales para ellos o como extrañas a los dominados.

En el teatro ocurre lo mismo, el contenido no pasa de ser españolizante y evangelizador, y la forma se hace con idiomas nativos. “Los que al merito del brigadier Don Sebastian de Segurola compuso por vía de epitalamio don Pedro Nolasco Crespo” y “Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe”, son ejemplos que ilustran lo dicho.

Por otra parte, esta “clase - raza” acepta las expresiones nativas, mientras su seguridad no peligra, pero
cuando la inseguridad es evidente, como en 1871, esas obras son prohibidas. (2)

2. LA RESPUESTA INDÍGENA-CLASE

Mientras aquellos sucedía con la clase conquistadora, los indígenas (la nación o clase) que llevaban en su "ser" una riqueza cultural enorme, se vieron ante una alternativa diferente: aceptar la derrota, enfrentar y/o resistir al invasor...

La respuesta inevitable y lógica fue la de sublevarse contra el orden económico y social impuesto, hacer esfuerzos permanentes por recuperar el imperio perdido, resistir espiritualmente o atenuar al máximo posible sus propias contradicciones en aras de la unidad.

En lo espiritual la resistencia de esta "clase - nación" se realizó conservando el contenido de su cultura, asimilando a sus propias concepciones la civilización europea, resistiéndose a aprender el idioma extranjero, presentando el DRAMA "Ollantay" ante Tupac Amaru, en días de rebelión; o aplaudiendo y dando "grandes alaridos" en representaciones teatrales como las de "Prosperidad y ruina de las incas del Perú" en 1641, etc. (3)

Sin embargo, a pesar de toda esa riqueza teatral, expresada en la colonia; durante el período republicano el teatro "indígena" prácticamente desaparece del escenario nacional (exceptuando la experiencia de Warihata, en la que se hizo teatro con los mismos campesinos). ¿Los republicanos fueron más efícares que los mismos españoles en la destrucción del teatro indígena?

Esa "desaparición" del teatro indígena dura aproximadamente hasta los años posteriores a 1952, momentos en los que reaparece, aunque todavía en poca escala, la actividad teatral nativa.

3. LA CONFUSIÓN ARTESANO-MESTIZA

Al mismo tiempo que se desarrollaba el antagonismo conquistador -indígena; otro proceso, contradictorio y difuso en sí mismo, se generaba: el llamado MESTIZAJE.

Sometido económica y socialmente, durante el coloniaje se hizo partidario de la independencia y trató de alejarse del indio. Como ARTESANO; en la república, busco su desarrollo integral. Pero cuando las perspectivas de convertirse en representante de una futura industria nacional se ampliaban, creándose perspectivas de poder pleno (primo con Belzú y luego con Bautista Saavedra); las circunstancias históricas se le volvieron adversas.

La llegada de los capitales extranjeros a Bolivia, la crisis de la plata, el desplazamiento de las compañías inglesas por las norteamericanas en su lucha por las materias primas, los sucesos mundiales, las guerras del Pacífico, Acre y Chaco, el aumento de la importancia del estanf, los levantamientos campesinos, etc. transformaron totalmente sus perspectivas.

El crecimiento de su pequeña producción se interrumpió, el cumplimiento de sus aspiraciones se postergaron indefinidamente y la industria y el capital financiero internacional, cada vez más monopolistas y poderosas se hicieron - económica y culturalmente - dueñas del país.

Los efectos de estas circunstancias históricas se expresaron rápidamente en el arte que esta clase- raza producía.

Sus expresiones culturales se hicieron contradictorias. El romanticismo alemán y el costumbrismo, lo histórico - patriótico, la preocupación paternalista del "indigenismo", así como la impresión causada por la industria minera se yuxtaponen en su conciencia, pero sin poder alcanzar una " fusión" capaz de crear una cultura nacional con identidad propia.

En el teatro, la inspiración europeizada crea obras como "Don Juan Tenorio en el Altiplano". La frustración histórica produce obras como "La Hoguera"; olvidándose del poder económico de las
compañías inglesas que provocaron la guerra de 1879. En esta obra se dice:

"... ese pueblo (boliviano) antes tan viril, esta hoy transformado. Tienen la culpa de ello sus gobernantes y también su pueblo..." (Antonio Diaz Villamil).

Las concepciones entremezcladas de paternalismo, racismo, etc. sobre "el indio" se expresan claramente en obras como "Huellas del pasado heroico" (Luis Llanos Aparicio). (4)

El impacto que crea la industria minera, el super Estado y la explotación del país se reflejan en creaciones como "El Wolfenram" (de Alberto Saavedra Pérez) o "Alma Proletaria" (de Wenceslao Monroy) en el llamado "teatro social".

Dentro de este proceso, es importante señalar, también, que los gremios artesanales entre 1900 y 1930, aproximadamente, ampliaron las bases sociales de su actividad cultural, sobrepasando la influencia de las "élites blancas" y configuraron un arte que pudo ser plenamente nacional si las condiciones históricas le hubieran favorecido.

Pero debido a la estructura del Estado boliviano, que arrastraba los males de la colonia como el exceso de importaciones, los desequilibrios en la balanza de pagos, etc. el comportamiento de esta clase-raza fue parecido al personaje central de "La Niña de sus Ojos" de Villamil: Negador de su clase -raza y aspirante a miembro de la clase "alta" de aires parisinos, ingleses o norteamericanos. (5)

Esta falta de identidad interna -del "artesano-mestizo" expresada en una ambigüedad doctrinal y política; sumada a la frustración nacional, las guerras perdidas, los fracasos de la Revolución del 52, etc. producen un arte que paulatinamente va cayendo en la superficialidad; de modo que al combinarse con otras expresiones literarias -como las de "Paulovich"-, conforman una apología del apolitismo y la evasión.

Las obras que reflejan este proceso, tienen títulos como "Saturno se saca la lotería" (de Raúl Salmón). "Que me traigan al exorcista" (de Hugo Eduardo Pol) o "Strongest Campeón" (de Wenceslao Monroy).

4. LA RUPTURA DE 1952

Los cambios sufridos por el Estado boliviano a partir de 1952, tales como la "nacionalización" de las minas, la Reforma Agraria, el voto universal, la supresión del pongueaje, la reforma educativa, la inicial destrucción de las Fuerzas Armadas (y las características de su reestructuración posterior), la corrupción política -administrativa (provocada por el amplio crecimiento de la burocracia estatal y de sus empresas), la transición del "campesinado - indio" hacia nuevas realidades económicas (comercio, parcelación de la tierra a niveles de baja rentabilidad, colonización de nuevas tierras, etc.) junto a otros fenómenos económicos y sociales, configuran un nuevo sistema de problemas, que además de generar nuevas esperanzas, también crean frustraciones que repercuten en las expresiones espirituales.

La forma que toman las expresiones artísticas a partir de 1952 están íntimamente ligadas a la formación de nuevos grupos sociales (campesinos, artesanos, etc.) . Cada cual hace su arte, según su realidad específica. (6).

En este período también aparece el estímulo estatal a la actividad que no se amplia socialmente, por causas burocrático-administrativas (7)

Después de 1952, en el teatro surge un conflicto: los actores profesionales versus los grupos independientes.

Los grupos independientes de teatro que se forman en ese período, (por diferentes motivaciones) se proponen superar la superficialidad de algunos actores -circunstanciales empresarios artísticos- que a sí mismos se llaman "profesionales" y que hacen "teatro social" y "nacional".
Pero en su intento; al buscar contenidos de profundidad, pierden la forma local y escenifican obras que poco a poco reducen su público a niveles de soledad y se hacen más abstractas.

De ese modo se crea una falsa contradicción extranjero nacional, levantándose una polémica en la que los grupos independientes son calificados de “extranjerizantes”, “eruditos”, cargados de disquisiciones filosóficas y “epileptica literatura...” (El Diario 6 - VIII - 75).

Y, a la inversa, los “profesionales” del Teatro Municipal son calificados de “populacheros”, “vulgares” y “mediocres” (Simposio de Teatro 1974).

Sin embargo, ambas corrientes, en mayor o menor grado, se identifican con las ideas de “éxito”, el diversionismo, “la dinamita joven”, “el horror a la política”, etc.

5. EL TALLER DE CULTURA POPULAR

Posteriormente (entre los años 70 y 80) como respuesta a este conflicto, aparece un movimiento artístico y cultural que no tiene publicidad y pasa por desconocido -aunque es acusado de “aficionado” y “panfletero”: el denominado “Taller de Cultura Popular” (TCP).

En los barrios marginales y el campo aparecen grupos de teatro, títeres, periodismo, pintura, poesía, etc. que comienzan a buscar, sin formación académica, rumbos diferentes a los ya nombrados, unificando material y espiritualmente los problemas de la comunidad en la que están insertos. Realizan teatro al mismo tiempo que combaten las mazmorras, las enfermedades y buscan alcantarillado. Crean sus propias obras y las presentan en parroquias, las calles y el campo.
Ya no son unos cuantos actores y autores, sino muchos, que partiendo de la actividad teatral hacen cuento y poesía sin gramática y con una filosofía en la que el hombre es por ejemplo: “La tierra que se hizo pensamiento”.

Levantan sus valores, trabajan en la integración nacional realizando encuentros departamentales y nacionales con intercambio de obras y experiencias. Aprenden, en conjunto, lo que es el cine, la fotografía, el periodismo, realizan ferias culturales en las calles, etc.

La “dama joven”, las veleidades o “los divos” de los actores “profesionales”, son totalmente desconocidos.

Si se pretende hacer historia del Teatro en Bolivia y de la cultura en general, no se puede prescindir de la existencia de este movimiento.

En sus orígenes, solo era un pequeño grupo que trataba de promover la actividad cultural en los barrios marginales y en el campo a partir del teatro, buscando una cultura que reflejara la identidad, los intereses y las perspectivas del pueblo boliviano, sin tratar de influir en la población con sus concepciones de grupo o de persona.

Pero lo que no pretendía ir más allá del teatro; con la experimentación de la metodología de “Creación Colectiva” y la superación del individualismo; se dió como un despertar de los sectores populares y un impulso hacia la busqueda de nuevos caminos para la cultura nacional. (8)

Ya en el primer contacto con los jóvenes de un barrio marginal llamado “El Carmen” se podía sentir esa presión; pues las actividades obligadas - con la comunidad, cuestionaban y enriquecían la actividad teatral.

Al mismo tiempo, los actores también eran colaboradores entusiastas de su barrio.

Para combatir las mazmorras que en las épocas de lluvia eran una verdadera fuente de desgracias, se organizaban en brigadas de emergencia, con sus respectivos turnos en las noches, cumpliendo el papel de alertar a los vecinos golpeando los postes del barrio cuando el barro se desbordaba. Los accidentes como la fractura de huesos o las pulmonías eran parte de su trabajo.

También existían situaciones “conmovedoras” como aquellas en la que un niño de siete años bebía alcohol, fumaba y andaba por los prostibulos de la zona cuando no tenía donde dormir (un antecedente de la situación que se generalizaría años después en las ciudades de Bolivia).

Las campañas de salud, los cursillos, los concursos de poesía y pintura eran parte del aprendizaje diario que tenían los grupos.

De esa manera, el teatro resultó, como todas las demás actividades culturales, algo muy diferente al unilateral “goce estético”, la diversión o el esparcimiento. Al contrario, la identidad nacional, la comunicación, los sentimientos íntimos, la protesta y la promoción social se unificaban en el contenido de las obras que los pobladores marginales creaban.

Los problemas de la zona y el país -como las devaluaciones- enriquecían las obras y los actores no necesitaban “concentrarse” o apelar a Stanislavsky - al que no conocían- para expresar con sinceridad, creatividad y emoción sus papeles. El público se comunicaba con los actores y les contestaba, si era necesario.

En este periodo, los grupos “Independientes” y los llamados “profesionales” comienzan a calificar de “panfleterías” las obras que denunciaban los efectos de las devaluaciones, la represión o las luchas sindicales.

El “director”, gracios a la participación de los pobladores adultos, jóvenes y niños se convertía en simple coordinador. Los debates que se realizaban después de cada presentación se convertían en discursos
ardientes o reflexiones profundas. En poco tiempo, esta actividad fue creciendo hasta alcanzar un tamaño nacional. A partir de ese momento, ya ningún sistema de organización alcanzaba a cubrir el enorme desarrollo que cada día se daba.

Los encuentros nacionales y departamentales, así como festivales y presentaciones, servían para intercambiar experiencias, contar anécdotas, tratar de mejorar la organización y presentar en las calles sus obras, a un público que nunca había visto teatro.

En el campo, el teatro creado por los mismos campesinos mostraban las costumbres ancestrales de las comunidades, los problemas con los patrones que habían antes de la reforma agraria, los resultados de tal reforma, los abogados “que engañan a los campesinos”, “La pena del indio” o los “teatros filosóficos” en los que la piedra con la biblia mostraban sus respectivas verdades.

Los cuentos creados en el campo hablaban - por ejemplo - de miles de moscas que se juntaban en asamblea para enfrentar al sapo que se las devoraba una a una. Pero al unirse se convertían en una sola mosca gigantesca, que hacia huir al “devorador” hasta las profundidades del Lago Titicaca.

En las poesías se hablaba de la vida o se hacían alabanzas al MNR por haberles dado la tierra.

En muchos lugares del país se creaban obras, tocando los problemas y situaciones que afectaban al país. Los Golpes de Estado, la situación económica y social de los trabajadores eran los temas frecuentes. (9)

Este movimiento cultural recibe reconocimiento en 1978 de la Central Obrera Departamental y posteriormente participa en los congresos de la COB, con voz y voto, como “Federación de trabajadores de teatro y cultura popular”.

A medida que las actividades del Taller de Cultura Popular crecen, las presiones políticas del momento que vive el país, también afectan seriamente su desarrollo.

Los golpes de estado, la huelga de hambre de 1979, los conflictos sindicales, la crisis de los partidos de izquierda, la elecciones, etc. repercuten en el TCP creando fuertes debates en su interior. Estos debates, sumados a la acción de los gobiernos de facto en contra de ese movimiento cultural hacen que poco a poco vaya desapareciendo como organización (TCP) pero no como estrategia de desarrollo cultural. (10)

En resumen se puede decir que muchas son las actividades y experiencias culturales de este movimiento popular, coartado en julio de 1980 y poca, también la documentación que se pudo reunir.

Por ello se hace imprescindible una dedicación plena no solo para investigar este pedazo importante de la historia del Teatro Boliviano en particular y de la cultura en general, sino para continuar sistemáticamente esos esfuerzos cargados de voluntarismo y carentes de beneficios económicos.

NOTAS

(1) Sobre este tema Tibor Witman aﬁrma que “la minería de Potosí representó más que un punto comercial entre Lima y Buenos Aires, al ﬁn del Siglo XVIII, pero no pudo determinar la economía a una escala continental ni mucho menos mundial, como en los siglos anteriores. Sin embargo, la importancia de esta industria en decadencia, bastaba para generar el núcleo del “autonomía” boliviano (pág. 26 Estudios Históricos sobre Bolivia. Editorial: El Siglo - La Paz - 1975.)

(2) Otro aspecto importante, y que Witman deduce de la “Guía” de P. V. Canete, es lo referente a la necesidad de los azogueros de “deshacerse” del dominio español.

Al respecto este autor indica que “Por estar endebles pueden considerarse como uno de los núcleos de oposición criolla en el Alto Perú contra la dominación española. Fenómeno contradictorio, puesto que el azoguer se halla vinculado a la Real Hacienda, al Banco, pero al mismo tiempo puede interesarse en romper los vínculos para deshacerse de sus deudas.”

Teresa Gisbert en una ponencia presentada al simposio de teatro de 1974 y Fernando Gutiérrez E. nos dan noticias de que en una épocas se permitían las expresiones teatrales indígenas mientras que en otras - de conflicto - se las prohibían.
Gutiérrez indica que “Se atribuye al clérigo altoperuano Antonio Valdez, cura de Sicuani, el haber reconstruido este poema (Ollantay) y quien dirigió su primera representación ante José Gabriel Tupac Amaru en 1780 - un año antes de su ejecución - a pesar de que se prohibía terminantemente “la representación de comedias, como también otros festivales que los indios celebraban en memoria de sus incas”. Teresa Gisbert indica que en 1781 fue prohibido un drama quechua; pero que “No cabe sino reconocer, la liberalidad con que los españoles permitían y aun aplaudían las representaciones que hacían los indios nobles, sobre la historia de sus antepasados (...)”.

(3) Algunos ejemplos de lo afirmado anteriormente podemos encontrarlos en las referencias históricas y análisis que al respecto realiza Teresa Gisbert en su ponencia al simposio de teatro de 1974. En dicha ponencia nos indica lo siguiente.

“Aantes de concluir con las diferentes versiones del drama de Atahualpa, hay que consignar una más; la versión del poeta Juan Sobrino, representada el año de 1641 bajo el título “Prosperidad y Ruina de los Incas del Perú”. La noticia la da el historiador potosino, con estas palabras: “Representaronse cuatro comedias, siendo la última de ellas, nueva, y muy digna de representarse en los mejores teatros del mundo (...) Fue muy aplaudida esta comedia por lo nuevo de ello, cuanto por los verdaderos e inauditos sucesos que en ella se representaron. Para los indios fue de mucho sentimiento, levantando grandes alaridos conforme se declaraban.”

Sobre la función política del teatro. Teresa Gisbert analiza datos históricos de esta manera: Pensamos que “La tragedia de Atahualpa” de Chayanta conserva a los primeros años de la Conquista el panteón literario, arreglada en el siglo XVIII. En este siglo ocurrió la gran esclavitud indígena que culminó con la revuelta de Tupac Amaru; el indigenismo llegó a ser una verdadera corriente nacionalista con expresiones culturales propias, ya puramente indígenas, ya mestizas, como en las artes plásticas.” “La relación de estas representaciones con la Sublevación de 1781, se confirma en el texto de S. Lucía, donde Atahualpa resulta hermano de Tupac Amaru y Tupac Katari. Esto indica claramente que eran obras de propaganda política.”

(4) La obra teatral citada, es particularmente interesante en relación a las reflexiones de esta “clase-raza” hacia el problema indígena.

En dicha obra, podemos encontrar acerca de los indios del sureste boliviano - reflexiones como estas: “Porque nos odiarán tanto? Si nada les arrebatamos, si tratamos de hacerles el bien...? La respuesta que esta “clase-raza” se da a sí misma tiene estas expresiones: “Es la ley del salvaje, odiar al que no conoce” (...). “En las orillas del Pilcanayo habitan las orlas de los Choros, Matocas, Tapetis y los legendarios Tobias, siempre en pie de guerra, cuidando sus guaridas como fieras (...).”

Por ese camino, esta clase social llegó a la conclusión de que es necesario matar a los indígenas y al mismo tiempo ser piadosos con ellos.

En la obra de teatro a la que hacemos referencia, los exploradores derrotan a los “salvajes” en una escena típica del oeste americano y luego dicen: “...no se puede ser duro con los salvajes, debemos demostrarles que no hemos venido a hacerles la guerra (?) sino la paz (??) ellos no tienen la culpa de su ignorancia ni de vivir cual bestias (??)...”.

Después de leer esos parlamentos no es difícil comprender las razones por las cuales los ayoreos mudanmos en las calles de Santa Cruz.

(5) A propósito de este fenómeno Franz Fanon, en una especie de psiquiatría social e histórica del colonizado descubre que “En la mente de todo antillano” antes de la guerra de 1939, “el africano era un negro y el antillano un europeo”, que en su mente “el antillano era de piel negra, pero los negros estaban en Africa”.

Solo cambiamos de país de color y descubriremos que en la “mente” de algunos emigrantes del campo, ellos no son “indios”. De manera parecida, los mestizos habían del “indio” como de la peste. Al fin, parece que nadie quiere ser indio.

(6) (La acción “Registros y Archivos” de un ministerio) Ezequiel Archando, jefe, de cincuenta y cinco años de edad, rechoncho, calvo, muy normo, dientes amarillar, pero con mirada de oveja, tierna y triste al mismo tiempo; Carmelo Bardena, primer auxiliar, de cuello grácil y canina suiza, cuyos ojillos daban la impresión de estar frente a una guardia; y Romualdo Arismendi, segundo auxiliar, muchacho de veinticinco años, ignorante, con oscuros, aviesos pensamientos, que hacían aún más repulsivos su enornce cabeza (...). (Gustón Suárez - la nueva narrativa boliviana de Oscar Rivera Rodas).

(7) Un ex-dirigente fabril (Jaime Primo Cruz) nos relata que “el MNR a través de extensión cultural que era dependiente del Ministerio de Trabajo, dirigido por Ignacio Duchén de Cordoba, trató de llevar la cultura a las diferentes fábricas (...) como él era poeta organizaba una serie de eventos culturales (...) por eso en algunas fábricas como Fono, por ejemplo, hasta ahora conservan un pequeño teatro (...)”.

Otro ex-dirigente fabril (Daniel Saravia) nos cuenta que en la fábrica Said el director de teatro era un trabajador (Ignacio Duchén de Cordoba) que “ha hecho uno de los buenos teatros de la del Chaco, ha presentado en el teatro Municipal (...) un buen teatro”

(8) En un manuscrito de la época, encontramos apuntes respecto a la metodología de “La creación colectiva”. En dicho documento leemos en algunas partes lo siguiente:

139
"La motivación y los necesarios que impulsaron (...) hacia la creación colectiva son:

a) La necesidad de un método destinado a (...) superar los defectos de actuación que existen en el ambiente teatral:
   - El lirismo (...)
   - La rigidez de los actores (...).
   - El tono "monocorde" (...).
   - La contradicción entre texto y expresión corporal (...).
   - La falta de ritmo (...)
   - Los clichés (...)
   - La falta de creatividad (...)

b) La necesidad de encontrar un método destinado a encontrar una expresión corporal coincidente con (...) el "ser nacional" (...)

c) La necesidad de encontrar y expresar el "ser nacional" (...)

d) La necesidad de incorporar más gente a la actividad teatral (...)

e) La necesidad de un método de búsqueda (...) de investigación.

(9) Un ejemplo: una de ellas representaba los sufrimientos de los obreros del aserradero Guapay ubicado a cuatrocientos kilómetros de la ciudad de Santa Cruz, en un lugar selvático donde "los chachis se comían a sus propias crías por hambre".

En aquel lugar los trabajadores recibían un sueldo de cinco mil pesos bolivianos una vez al año y eran tratados como esclavos. Un lugar donde el trabajador que deseaba irse recibía contestaciones como esta:

"No campe, vos no te vas a ir de aquí. Aquí van a quedar tus huesos. ¿A donde vas a ir que yo no te agarré?..."

Estos testimonios incorporados al teatro fueron recogidos por el grupo "Andoríego" de las víctimas que escaparon de aquel aserradero.

(10) En relación a este último aspecto, el golpe de 1980 fue el que afectó más al TCP; pues en aquellos días el gobierno allanó sus oficinas y los agentes además de detener a algunos de sus miembros, se llevaron la escenografía que había servido para representar el golpe de Natusch (tanques y helicópteros de cartón) con el argumento de que ahí se estaba haciendo entrenamiento guerrillero. En Santa Cruz allanaron domicilios de miembros de la filial y se inventaron la historia de que "desbarataron célula extremista que debía operar en Santa Cruz".