

# Percy Mackaye, el teatro y el sujeto. Un pionero de la democracia cultural\*

*PERCY MACKAYE, THE THEATRE AND THE SUBJECT. A PIONEER IN CULTURAL DEMOCRACY*

*PERCY MACKAYE, O TEATRO E O SUJEITO. UM PIONEIRO NA DEMOCRACIA CULTURAL*

## Manuel Francisco Vieites\*\*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 10 - Número 2 / julio - diciembre de 2015  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 193-214

Fecha de recepción: 21 de julio de 2015 | Fecha de  
aceptación: 31 de agosto de 2015 | Disponible en línea:  
18 de diciembre de 2015. Encuentre este artículo en  
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>  
doi:10.11144/Javeriana.mavae10-2.pmts

\* El texto que presentamos se vincula al Proyecto de Investigación “De los tiempos educativos a los tiempos sociales: la construcción cotidiana de la condición juvenil en una sociedad de redes. Problemáticas y alternativas pedagógico-sociales”; subvencionado mediante convocatoria pública por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) en el marco del Plan Nacional de I+D+i (convocatoria 2012), con financiamiento de la Unión Europea a través de los fondos FEDER.

\*\*Doctor en filosofía y ciencias de la educación por la Universidad de Santiago de Compostela y director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, en donde imparte docencia de pedagogía teatral. Es profesor asociado en la Facultad de Ciencias de la Educación de Orense, Universidad de Vigo, adscrito al Departamento de Análisis e Intervención Psicosocioeducativa, e imparte docencia en el área de teoría e historia de la educación.



### **Resumen**

Este trabajo, nacido al amparo de una revisión crítica de la obra teórica de Percy MacKaye, tiene como objetivo considerar sus aportaciones en la definición del teatro como servicio público y el modo en que su apuesta por un teatro cívico implica la idea de una ciudad creadora y supone la recuperación del sujeto creador, en un programa de amplio alcance que busca promover tanto la democratización cultural como la democracia cultural. También persigue mostrar la actualidad de muchas de sus formulaciones, que cabría situar en el ámbito de la animación teatral, en un marco disciplinar compartido entre la pedagogía social y la pedagogía teatral. Como resultado de esa lectura crítica en el marco teórico propuesto, destacamos la relevancia y pertinencia de sus propuestas para convertir el teatro en una herramienta de participación social y de reconstrucción permanente del individuo, de la sociedad y de la democracia.

**Palabras clave:** sistema teatral; política teatral; teatro cívico; sujeto; democracia cultural

### **Abstract**

This paper, written after a critical review of the theoretical writings of Percy MacKaye, aims at considering their relevance in defining the theatre as a public service, and how his commitment in favour of a Civic Theatre implies the idea of a creative town but also involves the idea of recovering the creative subject in a program with a wide scope for the promotion of a cultural democratization and a cultural democracy. It also aims to show the relevance of many of his formulations, which would be located in the field of theatre animation, an area with a disciplinary framework shared between social pedagogy and theatre pedagogy. As a result of this critical reading, we stress the importance and relevance of his proposals to transform theatre practices in tools for social participation and the permanent reconstruction of the individual, society and democracy.

**Keywords:** theatre system; theatre policy; civic theatre; subject; cultural democracy

### **Resumo**

Este trabalho, nascido duma revisão crítica do trabalho teórico de Percy MacKaye, tem o objectivo de considerar o seu contributo na definição do teatro como serviço público e como o seu empenho em promover um teatro cívico implica a ideia duma cidade criativa mais também a recuperação dum sujeito criador, configurando um programa de amplo alcance que perseguia promover tanto a democratização cultural como a democracia cultural. Também tem o objectivo de mostrar a importância de muitas das suas formulações, focalizadas na área da animação teatral no marco dum quadro disciplinar compartilhado entre a pedagogia social e a pedagogia teatral. Como resultado desta leitura crítica sob a abordagem indicada, salientamos a importância e a relevância da sua proposta de transformar o teatro numa ferramenta para a participação social e para a reconstrução permanente do indivíduo, da sociedade e da democracia.

**Palavras chave:** sistema teatral; política teatral; teatro cívico; sujeito; democracia cultural

## INTRODUCCIÓN

En los últimos años cobra relevancia en España el sintagma “teatro social”, denominación que acoge un conjunto muy variado de prácticas escénicas que con frecuencia se desarrollan al amparo de un proyecto de intervención psico-socio-educativa, con un mayor o menor grado de proyección cultural o artística. De la importancia del campo daban cuenta Thompson y Schechner (2004) en un trabajo que precedía y prologaba un número especial que *The Drama Review (TDR)* dedicaba al “*social theatre*”, y que se suma a un muy variado conjunto de aportaciones realizadas en los últimos años en diferentes lenguas y territorios, aunque con títulos diversos (Cohen-Cruz et al., 1998; Goodman, de Gay et al., 2000; Schechter et al., 2003; Koppers, 2007; Koppers, Robertson et al., 2007), bien que en los últimos años tome especial relevancia el término “*applied theatre*” (Nicholson, 2005), y adquiera un cierto impulso el de “animación teatral” (Gourdon et al., 1986; Úcar, 1992).

Como complemento al necesario debate en torno a lo que pueda ser el teatro social como práctica escénica o a lo que deba ser el teatro político —y que cabría situar al amparo de la animación teatral como práctica de educación socio-teatral— bueno sería establecer las genealogías de determinados conceptos, sobre todo para evitar practicar esa inveterada costumbre de descubrir a cada poco un nuevo Mediterráneo. Así, un análisis demorado de las prácticas de teatro de agitación y propaganda presentes en los Estados Unidos de América en los años veinte y sesenta del siglo XX, muestra cómo muchas de las técnicas que Augusto Boal afirma haber desarrollado *ex nihilo*, tienen antecedentes claros, y permiten valorar en su justa medida las aportaciones singulares de otros creadores no menos importantes e innovadores y a veces situados en un segundo plano, dado el impacto mediático del joker brasileño (Vieites, 2015a); sin olvidar que el hilo conductor de todo su discurso en torno al empoderamiento y la emancipación se encuentra sabiamente expresado en la obra esplendorosa de Antonio Gramsci (la hegemonía) y de Paulo Freire (la alfabetización teatral), como lo está en los trabajos del movimiento de la animación teatral italiana que se desarrolló en los barrios obreros de Turín entre 1968 y 1970 (De Marinis, 1988, p. 293).

Cuando tomamos conceptos como “sujeto creador”, “democracia cultural”, “servicio público”, “ciudad creadora”, “teatro social” o “teatro comunitario”, es necesario señalar también sus genealogías, porque tal vez yendo a las fuentes primarias en su formulación quizás encontremos mucho más de lo que aquellos que se han apropiado de los mismos, o quienes los utilizan sin saber de su origen, nos ofrecen finalmente. Y eso es lo que proponemos en este trabajo: analizar los aspectos básicos de la obra de un pionero en la reivindicación de la dimensión sociocultural, cívica y emancipadora de una práctica teatral en la que la persona pueda jugar indistintamente el rol de sujeto receptor y de sujeto creador. En efecto, todos podemos ser actores, como ya reclamaba MacKaye en 1912. Y todos debemos ser actores en nuestra propia existencia, como defendió Freire.

## UNA MIRADA CRÍTICA AL TEATRO EN LA PERSPECTIVA DE UN NUEVO SUJETO

Percy MacKaye (1875-1956), escritor y dramaturgo norteamericano, era hijo de la escritora Marion Ege y del director de escena Steele MacKaye, y hermano del conservacionista Brenton MacKaye, del filósofo James MacKaye, y de la activista social Hazel MacKaye,

personas directamente vinculadas al movimiento progresista americano, aquel que, pese a su heterogeneidad, intentó impulsar en su país un modelo social asentado en los principios de la Ilustración y la modernidad (Anderson, 1973). Formado en Harvard University entre 1893 y 1897, desde 1903 publica un conjunto de textos dramáticos con una considerable dimensión social que habrían de contribuir al desarrollo de la dramaturgia nacional que emergería con fuerza en los años veinte del pasado siglo al amparo del teatro comunitario (Burleigh, 1917) y de los “pequeños teatros” (MacKay, 1917). Entre el primer y el segundo decenio del siglo XX también publica ensayos y prólogos a sus obras dramáticas, de interés en la historia cultural y teatral de los Estados Unidos de América y del propio siglo. Hablamos de:

- *The Playhouse and the Play, and Other Addresses Concerning the Theatre and Democracy in America* (1909)
- *The Civic Theatre, in Relation to the Redemption of Leisure: A Book of Suggestions* (1912)
- *A Substitute for War* (1915)
- “Preface” a *Caliban* (1916)
- *Community Drama: Its Motive and Method of Neighborliness* (1917)

Con todo, su obra dramática y su contribución a la defensa del teatro como práctica socio-cultural y artística apenas han sido analizadas, más allá de algún estudio específico relevante que refuerza esa idea de abandono (Mehler, 2010).

En los estudios culturales existen tipologías diferentes de discurso, como dijera Foucault (1981) y recordara Villegas (1997), y cuando estudiamos determinados textos y autores y no otros utilizamos criterios vinculados al canon y a la hegemonía discursiva en un determinado campo cultural. Y si bien esos criterios, artísticos y siempre relativos, podrían tener algún viso de legitimidad en el ámbito de la historia de la literatura, la pierden cuando nos situamos en el ámbito de los hechos culturales y sociales, donde no cabe aplicar categorías estéticas con contundencia. Como han señalado Thompson (1966), Williams (1981) o Burke (2004), es importante reconstruir la historia desde abajo, con todos los textos, usuarios y contextos.

Por esa razón, la obra literaria de MacKaye, más allá del lugar que por su calidad literaria le corresponde en el olimpo norteamericano,<sup>1</sup> tiene especial relevancia, pues nos ayuda a comprender los complejos problemas y conflictos sociales que se viven en los Estados Unidos en los inicios del siglo XX, momento en que fuerzas sociales poderosas y otras minoritarias luchaban por trasladar a la esfera pública su agenda política. Textos como *Fenris the Wolf* (1905), *Jeanne d’Arc: A Drama* (1906), *The Scarecrow, or The Glass of Truth: a Tragedy of the Ludicrous* (1908), *To-morrow: A Play in Three Acts* (1912), *The Immigrants: A Lyrical Drama* (1915) o *Caliban by the Yellow Sands* (1916), dan cuenta de la dimensión social de una obra pensada para trasladar al público lector y espectador problemas y conflictos substantivos relativos a una identidad individual y colectiva (que él quería vinculada con el ideal del republicanismo comunitario), o al rol del individuo en el grupo social.

Una de las características más importantes de la obra teórica de MacKaye es su dimensión crítica, toda vez que el autor, formado en Harvard en los años en que el trascendentalismo deja paso al pragmatismo (Spiller et al., 1975), se vincula con el movimiento del “*progressivism*”, que Reese sitúa entre los movimientos reformistas que “buscaban aliviar el dolor y el sufrimiento y la promoción de la mejora moral e intelectual” (2001, p. 3). Como explica Lynch, se habla de un periodo progresista dada “la gran cantidad de pensamiento y acción generada

para hacer frente a los males de la urbanización, la industrialización y la inmigración masivas” (1977, p. 159), pues, tal y como señalan Ealy y Ealy:

Hacia finales del siglo XIX, América enfrentó circunstancias desconocidas que parecían convertir a sus instituciones sociales tradicionales en obsoletas y amenazaban la esperanza de la estabilidad social. La emigración disparó la cantidad y diversidad de la pobreza urbana y la industrialización imparable cambió de forma radical la forma en que la gente trabajaba y vivía. La creciente complejidad de los asuntos sociales y económicos contribuyó a extender la creencia de que tenía que crearse un nuevo orden social y político. (2006, p. 35)<sup>2</sup>

Y por eso, como refiere Gendzel, vincularse al “*progressivism*” suponía tomar posición en cuestiones radicalmente importantes, pues:

Definirse como “progresista” suponía entonces, y en primer lugar, una forma de mostrar el rechazo personal ante la inacción del Estado y de afirmar la propia fe en la capacidad humana para crear un mundo mejor de forma colectiva e intencionada. Esa es la razón por la que los progresistas se llamaban en primer lugar progresistas; literalmente porque creían en el progreso, un futuro mejor que solo se podría lograr mediante un esfuerzo consciente compartido, y no fiándolo a las fuerzas naturales, a principios constitucionales abstractos, o a la mano invisible del mercado. (2011, p. 337)

Evidentemente, una visión así implicaba la intervención directa del Estado y de las administraciones públicas en los asuntos de la nación, algo que aborrecían las fuerzas conservadoras, e igualmente todas aquellas fuerzas económicas que apostaban por la “comercialización” del ocio (Davis, 1911; Sizer, 1917).

Esa mirada crítica, que comparte con otros pensadores del momento como John Dewey o Jane Addams, la aplica MacKaye a aquellos ámbitos en los que desarrolla su actividad, sea en la necesidad de una profunda renovación de la creación dramática, como ya muestra en su manifiesto seminal “*The Need of Imagination in the Drama of Today*” (1897),<sup>3</sup> sea en su crítica frontal al teatro comercial y en el desarrollo de un nuevo modelo que implica la revalorización del sujeto receptor y del sujeto creador, primero con la superación de una recepción “pasiva” y luego defendiendo que “la asociación en la creación del arte es mucho más importante que la asociación en la simple recepción del arte” (MacKaye, 1912, p. 67). Por ello podemos afirmar que su obra entera, sea la dramática, la teórica que aquí analizamos, o la teatral (en los espectáculos que coordinó, fundamentalmente *Saint-Louis Masque* en 1914 y *Caliban* en 1916), supone una reivindicación del sujeto como agente creador, la demanda que late con fuerza en su propuesta de construcción de un ocio “constructivo”

Nuestro autor parece haber tomado conciencia plena del poder movilizador de la práctica escénica en 1905, cuando participa en un homenaje al escultor Augustus Saint-Gaudens, con motivo de la celebración del vigésimo quinto aniversario de la fundación de la Cornish Colony (MacKaye, 1912, p. 166).<sup>4</sup> Allí comprueba que cualquier comunidad, adecuadamente organizada y liderada por un grupo de artistas creadores, puede poner en marcha espectáculos con un gran impacto visual, pero sobre todo con unas enormes posibilidades para implicar en su realización y presentación un número muy elevado de personas de todas las edades.

Desde finales del siglo XIX, en diferentes países se recuperaban antiguas celebraciones medievales y renacentistas, denominadas “*pageants*” y “*masques*”; que si bien en muchos contextos tomaban el carácter de representación histórica (Glassberg, 1990), en otras servían

para trasladar a la calle propuestas contra-hegemónicas, y así lo hará en los Estados Unidos el movimiento sindical o el movimiento sufragista (Prevots, 1990). Analizando la *Paterson Strike Pageant*, que recreaba las huelgas en defensa de la jornada laboral de ocho horas y la mejora de las condiciones laborales en la ciudad de Paterson,<sup>5</sup> New Jersey, en 1913, Nochlin señala que:

(...) constituía un instrumento político único en otro sentido: los efectos que provocaba en los intérpretes eran tan importantes como los que provocaba en el público. Esto no se puede decir de ninguna otra forma artística. En el caso de la *Procesión teatral de la huelga de Paterson*, la elección de incidentes significativos —el paro, el martirio, el funeral del mártir, el desfile del primero de mayo, el despido de los niños, la votación de la huelga—, la repetición de los discursos de los líderes del paro, y la simplificación dramática y la comprensión de los hechos que podían quedar poco claros al haberlos vivido directamente, permitían que los trabajadores en huelga fueran conscientes del significado de lo que habían realizado. Al participar en la procesión teatral, tomaban consciencia de su experiencia como una fuerza relevante en la historia y de sí mismos como miembros libres de una clase que conformaba la historia. (1985, p. 92)

En ese singular carácter movilizador MacKaye percibió un enorme potencial como instrumento para la expresión y la creación comunitarias, pero también para la educación, como lo entendieron otros movimientos ya citados, desde el sindical al sufragista (Rehm, 2011). Y como propuesta alternativa al teatro comercial de la época, MacKaye imagina un “teatro cívico” cuyo rasgo distintivo y pertinente es la participación activa del receptor, o su conversión en creador. Para definir y explicar su propuesta, dirá que el teatro cívico:

(...) implica el despertar consciente de una nación para el autogobierno de las actividades de su ocio. Para lograr ese objetivo, la organización de las artes del teatro, la participación del pueblo en esas artes (no como un simple espectador), una nueva técnica resultante, el liderazgo por medio de un equipo permanente de artistas (no de mercaderes del arte), la eliminación del lucro privado mediante el patrocinio y el apoyo público, la dedicación al servicio de toda la comunidad, están entre sus principios fundamentales, e implican una perspectiva nueva y más noble para el propio arte del teatro. (1912, p. 15)

Propone el “autogobierno” frente a la dependencia de los “mercaderes del arte” (dueños en aquel momento de la cartelera teatral, y por tanto personas que configuraban la oferta en función de objetivos comerciales), para que el público pudiese recuperar la autonomía en la recepción y pasar de ser una agente pasivo a un agente activo.

Esa defensa del sujeto como agente receptor y creador es sumamente importante, porque está en la base de lo que será el desarrollo del “teatro comunitario” en los Estados Unidos, pero también el desarrollo de nuevas formas de entender la práctica teatral, que MacKaye agrupa bajo la denominación “teatro sociológico”, y que de alguna forma viene a ser un antecedente de lo que hoy denominamos “teatro social” (Schinina, 2004), aunque pocas veces se reconozca esa genealogía.

El teatro se convertía así en un elemento de desarrollo individual y comunitario, en el que el individuo y el grupo asumían todo el protagonismo, se convertían en sujetos (Jackson, 1996), pero al mismo tiempo constituía un instrumento para “socializar” la democracia (Wendler, 2014), en tanto MacKaye consideraba el teatro “un agente cívico en la democracia” (1909, p. 23).

Para MacKaye, la dimensión cívica del teatro proviene de su capacidad socializadora, y de su valor como instrumento educativo toma conciencia gracias a su propia experiencia como docente en Nueva York durante cuatro años (MacKaye Ege, 1992), así como también al análisis de experiencias que se desarrollaban en aquella ciudad promovidas por instituciones de educación popular como el People's Institute<sup>6</sup> o la Educational Alliance, y que intentaban, en el caso del teatro, tanto elaborar una propuesta de ocio cultural para los más desfavorecidos como alternativa al teatro comercial dominante, cuanto explorar su potencial educativo, en función de lo que desde finales del siglo XIX se venía denominando "instinto teatral".

Es esta una denominación que se repite una y otra vez en trabajos diversos y que como ha señalado Jeanne Klein<sup>7</sup> tendría su genealogía en la obra de Spencer (1873), Wundt (1884 [1904]) y James (1890). Este último lo define de un modo preciso, como "la tendencia a pretender que uno es otro" (1890, p. 409). El interés que suscita ese "impulso dramático", la "tendencia dramática", o la "imaginación dramática" (Pérez, 1885), deriva de la observación de los juegos de los niños, que con Rousseau ([1762] 1917), Froebel (1885) o Groos, (1901), y con las aportaciones de la Escuela Nueva y la educación centrada en los intereses del niño y asentada en la acción (Dewey, 1916), encontraban cada vez más expeditas las puertas de las escuelas. De esa conjunción entre juego e impulso dramático deriva una de las corrientes más importantes en la educación teatral, y que tendrá un gran protagonismo en la introducción de la misma en el currículum general (Courtney, 1989). Pero también deriva una corriente no menos importante que hará de la "metáfora teatral" (Beltrán, 2010) un leitmotiv para el análisis, estudio y explicación de la conducta humana.

Si bien la metáfora como tal aparece en la obra de dramaturgos como Shakespeare ("All the world's a stage", dice Jacques en *As you Like it*) o Calderón de la Barca ("y es representación la humana vida", dice el Autor en *El gran teatro del mundo*), no será sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX, con la emergencia de las ciencias de la conducta y de la sociedad, cuando esas metáforas se exploren en una perspectiva diferente, como también lo hará Evreinoff (1927) desde Rusia. MacKaye se hace eco en sus obras de los trabajos de Alice Minnie Herts (1911), Emma Sheridan Fry (1913), Elnora Whitman Curtis (1914) que en diversos artículos publicados en el tránsito entre el primer y el segundo decenio del siglo XX o en ponencias presentadas en los congresos de las Playground Associations (Wood, 1913), ponían de relieve la cuestión del "instinto dramático" y la necesidad de orientar su desarrollo en la escuela. Así, Charles William Eliot, rector de Harvard University entre 1869 y 1909, en el prefacio a una obra de Herts explicaba que en todas las escuelas americanas "una poderosa fuerza educativa" "se puede ejercitar a través del sabio desarrollo del fuerte instinto dramático de los niños" (Eliot, 1911, p. vii).

En una dirección diferente, y desde un marco nuevo, algunos años después Kenneth Burke hacía referencia a diferentes "instincts", "drives" o "urges" en la conducta humana que él prefería denominar "motives", para el análisis de la conducta en su modo dramático (1945, p. 49). *A Grammar of Motives* es una de las primeras exploraciones de la conducta humana a partir del concepto de acción dramática, aquella que el ser humano acomete en la escena mediante el desempeño de roles en función de cada situación (Burke, 1945, p. 80), y sobre la que Goffman escribirá algunos tratados substantivos, en especial su obra seminal *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

En buena medida lo que todos esos autores y autoras estaban refiriendo en sus trabajos era el concepto de "expresión dramática", o de expresión por medio del drama (de la acción, la

situación y el papel que en cada caso se ha de desempeñar) que está en la base de la conducta dramática del individuo y es fundamento de la expresión teatral. Si bien hasta en los tratados de sociología general se hace referencia de forma constante a la idea del sujeto social como actor (Rocher, 1985), no es menos cierto que esa conducta dramática como tal ha sido poco explorada y analizada, más allá de los trabajos ya clásicos de Huizinga ([1954] 1987), Caillois ([1958] 1967), Winnicott (1971), Bateson (1972), Goffman (1975), Oberlé (1989) o Schechner (2002).

En consonancia con el ideal cívico que inspira diferentes movimientos de renovación y progreso que se viven en las artes, las ciencias y las humanidades a finales del siglo XIX, y también el campo de la educación, MacKaye destaca el valor educativo del teatro en tanto medio de expresión, creación y comunicación, y es esa dimensión de las artes la que se quiere promover (Read, [1943] 1985). Por ello dirá que además de la teatral, “todas las otras artes (...) debieran cooperar en pos de un objetivo sociológico: la educación del pueblo a través de la participación en diversiones imaginativas” (MacKaye, 1912, p. 97), señalando en relación con la deriva comercial de los teatros de su época que “una casa para la especulación privada no se puede convertir en la casa de la educación pública” (MacKaye, 1909, p. 6). Todo ello se relaciona con las funciones del teatro, especialmente la educativa, y su incidencia en la “ilustración” del espectador.

## LA CRÍTICA AL TEATRO COMERCIAL EN LA PERSPECTIVA DEL SUJETO

Estamos ante una de las primeras críticas de la creación cultural entendida como industria del entretenimiento (Mendelsohn, 1970), como industria cultural, por utilizar la expresión precisa de Horkheimer y Adorno ([1969] 2003), que explicaban tal industria como un “engaño de masas”; algo que MacKaye denunciará una y otra vez. Así, hablando del desempeño profesional de un dramaturgo que escribe al dictado de las necesidades de la cartelera, denuncia que se le pida al dramaturgo no tanto que “guíe el gusto del público sino que lo engañe” (MacKaye, 1909, p. 70).

En su crítica de un teatro abandonado al “show business” y a su deriva más comercial e industrial (Hornblow, 1919; McConachie, 1990) MacKaye plantea cuestiones substantivas que se sitúan en la órbita de la sociología del teatro. Así, su obra *The Playhouse and the Play* (1909) contiene un capítulo especialmente relevante, titulado “*Some questions before the curtain*,” con cuestiones relativas al desempeño de los oficios de dramaturgo o crítico teatral, las funciones del teatro o la formación y experiencias del público en el teatro norteamericano.

En buena medida esas preguntas se contestarán a lo largo de las páginas de ese y otros volúmenes, pero muchas de ellas no dejan de ser preguntas retóricas, como la que dice: “¿Es el gusto del público un asunto público?” (MacKaye, 1909, p. 34). En todo momento MacKaye conecta su argumentación con la idea de que el teatro debe ser entendido como un servicio público, por lo que muchas de las cuestiones que presenta son tratadas en función de la dimensión cívica y educativa del teatro, aquella que justifica precisamente su consideración de servicio, y público.

Por ello, entendiendo que el teatro es mucho más que un entretenimiento, presta especial atención a la situación y perspectivas de los trabajadores del teatro, en especial al dramaturgo, al actor y al director de escena, considerando cuestiones relativas a su formación, pero también a las condiciones de su ejercicio profesional, y al modo como esas condiciones mejoran o limitan tal desempeño, muy en línea con lo que serán los desarrollos de la sociología

de las profesiones (Sánchez Martínez, Sáez Carreras, Svensson et al., 2003). Reclama en todo momento un conocimiento “experto” dada la naturaleza de la función social que todo artista desempeña, y medidas que permitan la plena independencia creativa del artista ciudadano frente a las presiones del mercado. Reclama, por ejemplo, “establecer el estatuto y los estándares de la profesión del dramaturgo en nuestro país a día de hoy” (MacKaye, 1909, p. 126) y en una especie de sueño de la razón en el que imagina cumplida su utopía teatral (MacKaye, 2009, pp. 134-143), contempla al dramaturgo como un artista cuyos incentivos “ya no son los del jugador de apuestas”; pues “habrá asumido los incentivos del artista para siempre” (MacKaye, 2009, p. 142).

En ese sueño de la razón que le permite imaginar un teatro diferente, y explicar su modelo de organización del campo configurándolo como un sistema, MacKaye explicita las funciones del teatro, bien sean las del teatro comercial entendido como negocio lucrativo (Frick, 1999), o bien las del teatro cívico entendido como práctica artística. Considera que el teatro en esta última perspectiva tendría funciones “sociológicas, estéticas y cívicas” (MacKaye, 2012, p. 93), y pese a que no aborda de forma precisa en qué consistirá cada una de ellas, de forma implícita aparecen explicadas en sus trabajos.

En relación a las funciones sociológicas, MacKaye entiende que el teatro, como practica social colectiva, permite favorecer la libre expresión de numerosos colectivos. Por ello define el “teatro sociológico” como “un teatro en el que las fuerzas de la escena y del auditorio interactúan, en que los artistas y los trabajadores cívicos cooperan en el arte educativo de la recreación” (MacKaye, 1912, p. 101), y lo considera “genio motor de cada teatro cívico y la musa que ilumine su arte” (MacKaye, 1912, p. 95), señalando como ejemplo a seguir la praxis de la Hull House de Chicago (Addams, 1911); una casa de acogida y de educación popular en la que el teatro era un medio de expresión, de creación de la comunidad y para la revalorización de la tradición cultural de la que los inmigrantes formaban parte (Hecht, 1982).

Por lo que atañe a las funciones estéticas, MacKaye defiende desde sus primeros escritos el pleno desarrollo del teatro como manifestación artística, pues para él constituye la mejor forma en que puede cumplir sus otras funciones, en tanto, como él mismo expresa, “no debemos tolerar ni el arte malo ni el mal civismo” (1917, p. 40). La función cívica del teatro es aquella en torno a la cual MacKaye construye todo su programa y su propuesta de organización del campo, partiendo de un principio fundamental, el ideal de la “liberación del pueblo” siguiendo el ideal de la tradición griega, que, en sus palabras, buscaba “reconciliar las tradiciones del arte y la democracia” (1909, p. 19).

En consonancia con esa dimensión cívica, MacKaye formula cuestiones importantes con relación a los públicos. Presta especial relevancia al modo como se conforma el gusto del público, y de nuevo arrecia las críticas a un teatro comercial que, no teniendo otra finalidad que el lucro, no persigue otra cosa que el sometimiento del público, señalando que “la política del vodevil busca un cultivo progresivo del mal gusto en el público habitual y la parálisis gradual de su capacidad crítica” (MacKaye, 1909, p. 108). Denuncia entonces una praxis teatral que mediante el desarrollo de determinados mecanismos “educa” el gusto del público en función de unos determinados intereses, condicionando su respuesta mediante lo que denomina “Ley del Deterioro Dramático” (MacKaye, 1909, p. 52), para considerar que en tales circunstancias la “demanda del público” “no es más que la demanda negativa de un grupo determinado de espectadores, educados durante décadas bajo tales condiciones comerciales” (MacKaye, 1909, p. 62).

En sus ensayos y en prólogos a obras propias y ajenas, MacKaye en ningún momento deja de insistir en su crítica integral al estado en que se encontraba el teatro norteamericano de su época; y en defensa del vínculo especial entre arte y democracia, que establece en diferentes momentos, imagina un proyecto de intervención orientado al desarrollo de lo que denomina teatro cívico entendido como servicio público.

## EL OCIO CONSTRUCTIVO COMO IDEAL DEMOCRÁTICO

La idea de un ocio “constructivo” se fundamenta en la necesidad de que el sujeto de la recepción, habitualmente pasivo, pase a ser un sujeto activo en la realización práctica de sus actividades de ocio, entendidas como actividades creativas. Sería demasiado aventurado establecer ahora un vínculo entre su uso del término “*constructive*” y lo que poco más tarde se conocerá como constructivismo, ya sea en el arte o en otras disciplinas, de la sociología a la pedagogía (Richardson, 2003). Pero si el constructivismo se entiende en la perspectiva de que la realidad social y cultural es obra del sujeto, de que es una realidad construida y no dada (Berger y Luckmann, 1966), entonces tal vez se podría decir que en MacKaye sí encontramos un antecedente del constructivismo, como también lo tenemos en Dewey, pues lo que viene a plantear es que el ocio debe ser obra del sujeto que está llamado a vivirlo y disfrutarlo, y no una mercancía de consumo ajena a los propios consumidores.

Y por eso una de las claves de su propuesta de un ocio “constructivo” es la idea de participación. Señala que su idea de un “teatro cívico” implica la “participación de los propios trabajadores en la creación de su propio arte y ocio” (MacKaye, 2012, pp. 46-47), lo que da al adjetivo constructivo esa dimensión “autotélica” que algunos autores han querido dar al ocio (Cuenca, 2004, p. 37), para superar los diferentes condicionamientos que afectan al uso del tiempo libre como espacio de libertad (Leif, 1992).

Como antes decíamos, MacKaye imagina un ocio constructivo en dos direcciones. Por un lado, mediante una renovación radical de la oferta en la cartelera teatral, para lo cual se hace necesaria una renovación igualmente radical de los oficios del teatro, comenzando por aquél que se vincula con la creación dramática. Partiendo del supuesto de que “la naturaleza humana es susceptible de tres tipos de estimulación: intelectual, estética, emocional” (MacKaye, 1909, pp. 49-50), analiza cómo el teatro dominante en su época opera con esas variables, para concluir que:

(...) el negocio teatral actual se basa, en líneas generales, y atendiendo a la psicología humana, en *la ley del incremento de la demanda emocional y la reducción de la demanda intelectual*, una ley que se acelera con el hastío nocturno de estos tiempos extenuantes. Una ley que denominaré *Ley del Deterioro Dramático*. (MacKaye, 1909, pp. 51-52)

La “redención del ocio” de la que habla MacKaye en el subtítulo de su obra *The Civic Theatre* (1912) se vincula en primer lugar con la necesidad de potenciar un teatro capaz de promover la formación del espectador, explicando que en Europa el público “se ha venido educando desde hace mucho tiempo;” pues “ha asistido a clase de literatura dramática durante siglos;” con lo que “artísticamente es *adulto*, razonable, maduro” (1909, p. 166). Para utilizar palabras de Bourdieu (1988), el público continental a los ojos de MacKaye tendría el capital teatral y la competencia estética necesarios para emitir un juicio propio y autónomo en su

recepción artística, para construir con libertad un “*habitus*” propio y que contemple todas las opciones posibles.

Pero, al mismo tiempo, se vincula con la capacidad del sujeto para el “autogobierno” de su ocio en la recepción y en la creación; y desde el primer momento apuesta por promover aquellas formas de práctica teatral que permitan la participación comunitaria en todo tipo de fiestas, celebraciones y espectáculos, que valora, más que por su dimensión artística, por su condición de rituales cívicos colectivos. Un buen ejemplo de cuanto decimos lo encontramos en su diseño del *Pittsburgh Pageant* (MacKaye, 1912, pp. 288-305) en el que propone un espectáculo que se habría de representar en diferentes escenarios, a lo largo de todo el día, y con la participación activa de miles de personas, en lo que cabría denominar como un programa amplio de animación teatral de carácter intergeneracional. En este diseño, como en otras realizaciones prácticas (*Saint-Louis Masque*, *Caliban*), cobran especial interés las referencias permanentes a la colaboración de asociaciones vinculadas con el movimiento de las Artes y los Oficios (*Arts & Crafts*), que desde Inglaterra potenciaba William Morris, entre otros (Kinna, 2000), como una posibilidad de superar el carácter alienante del trabajo industrial.

La liberación del ocio que propone MacKaye, y que en último término conduce, según sus palabras, a la “ilustración” (1909, p. 9) y la participación activa, o autogestión, en ese proceso, no deja de tener una manifiesta relación con dos modelos de política teatral que se habrán de desarrollar en Europa en la segunda mitad del siglo XX: la democratización de la cultura y la democracia cultural (Simpson, 1976; Jor, 1976). Considerando las que se vienen señalando como características esenciales del último de los modelos, cabría decir que en las propuestas de MacKaye tenemos un claro antecedente de la democracia cultural por cuanto se orientan a “catalizar la potencialidad de las comunidades para generar cultura” (Trilla, 1999, p. 136) y para su empoderamiento.

## DEL TEATRO COMO SERVICIO PÚBLICO A LA COMUNIDAD CREADORA

En la historia del teatro tiene especial relevancia el estudio que Jean Vilar tituló *Le Théâtre: service publique*, y que se viene considerando como una de las más precisas defensas de la dimensión del teatro como servicio público (Abirached, 2003). Del mismo modo, en Europa se viene considerando a Francia como el país en el que se desarrollan las políticas de descentralización cultural, aunque más recientemente se reconozca el papel del Arts Council de Inglaterra o de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República Española (Bouzada, 2007). Sin embargo, en el campo específico de la política teatral, el primer gran proyecto de descentralización cultural y de democratización de la cultura es el que se desarrolla en los Estados Unidos entre 1936 y 1939 con el nombre de Federal Theatre Project. Un proyecto que fue suspendido debido a su enorme alcance, pues, como señalan Bigsby y Wilmeth:

No podía sobrevivir a la hostilidad que generó en aquellos que sólo entonces reconocieron lo que jamás habrían llegado a sospechar previamente: el poder del teatro para mostrar asuntos públicos y llegar a una audiencia muy superior a la que llegaban los entretenimientos de Broadway o el esteticismo del Pequeño Teatro. (1999, p. 21)

Se trata de uno de los pocos proyectos financiados públicamente por el gobierno federal con la finalidad de extender la práctica teatral en todo el territorio de la Unión Americana, como señala Whitham:

Era un teatro nacional no sólo porque se ubicó en muchos Estados sino porque aspiraba a llegar a públicos aún mayores y llevar sus experiencias a la escena. Niños, trabajadores, judíos, hispanos, y afroamericanos formaban parte de la visión y de la demografía del Federal Theatre. (2003, p. 4)

Infortunadamente, la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial y las intromisiones de los sectores más tradicionalistas del país acabaron con la experiencia; como denuncia Zeigler:

Al crear unidades de producción en ciudades importantes de todo el país, el Federal Theatre consiguió dar trabajo a más de quince mil profesionales en los periodos de mayor actividad, y había producido más de mil espectáculos en cuarenta ciudades a mediados de 1939, cuando una caza de brujas de extrema derecha del Comité Dies de Actividades Antiamericanas<sup>8</sup> forzó la cancelación de su financiación y estranguló el proyecto. (1973, p. 9)

Pues bien, siendo eso así, y pudiendo situar el Federal Theatre Project en el lugar que le corresponde en la historia de las políticas teatrales, no es menos cierto que años atrás MacKaye ya había imaginado y defendido la idea de un teatro cívico como servicio público y su extensión por todo el territorio del país.

Dadas las funciones que está llamado a cumplir, MacKaye realiza en sus textos reiteradas comparaciones entre el estatuto del que gozan las universidades y el que debieran gozar los centros del teatro cívico, pues “el estatuto del edificio teatral en la sociedad es tan vital como el estatuto de una universidad”, en tanto “las funciones en ambos casos son educativas” (1909, p. 79). El sintagma “servicio público” (“*public service*”) aparece en sus textos en más de treinta ocasiones, y en todas ellas MacKaye expresa con absoluta claridad el significado del mismo, como cuando formula la pregunta “¿es el arte útil al Estado?”, para luego contestar con una nueva pregunta, “Si lo es, ¿se le dará al arte la oportunidad de realizar su servicio público más notable?” (1909, p. 151). La utilidad del teatro para el Estado radica en los retornos que aquél le reporta, fundamentalmente en lo que denomina una y otra vez “ilustración cívica” (1909, p. 127).

Un servicio público que MacKaye vincula con la idea de ciudad, pues considera que el edificio teatral debe ser un templo cívico reconocible y con un elevado valor simbólico. Todo ello se relaciona, en efecto, con la idea de la ciudad hermosa (Wilson, 1989), por un lado, y con el del desarrollo comunitario por otro. No olvidemos que MacKaye define el “teatro cívico” como “el instrumento eficiente de las artes de la recreación de una comunidad” (1912, p. 16).

En esa especie de ensoñación de lo que pudiera ser el futuro, MacKaye (1909, p. 134) define con claridad su visión del teatro como “la casa de la vida consciente de una comunidad libre” (1909, p. 135), y la concibe como un edificio “amplio y hermoso”, siendo “el hogar permanente de una institución cívica principal” (1909, p. 134). Decía Bouzada, en relación con las casas de cultura y otros espacios socioculturales y socio-comunitarios, que “la casa construida deviene una entidad moral detentadora de un dominio a la vez material e inmaterial” (2001, p. 62); esa es, en buena medida, la idea que recorre la propuesta de MacKaye, como también ocurría en el movimiento de las “*settlement houses*” que se desarrolla en los Estados Unidos en aquel periodo, y con las que se busca la construcción de espacios para la inclusión, para la educación popular, y para la americanización de las oleadas sucesivas de inmigrantes (Lasch-Quinn, 1993; Mehler, 2010).

Esa “casa de vida a tiempo completo,” que es punto de encuentro e integración de toda la comunidad, se concibe como un templo para una ciudad que, en la dinámica teatral de aquella época, basada en la distribución de productos comerciales desde Nueva York, pasa de ser una ciudad receptora a ser una ciudad creadora, con su propia comunidad de artistas, capaces de “animar” la creatividad dormida de toda la comunidad (Pose, 2006, 2007). En una de sus obras más audaces, Frederick C. Howe, en su análisis de la ciudad como entidad social, señalaba que “en realidad en ningún lugar existe un gobierno democrático” (1905, p. 2), y proponía profundas transformaciones para el desarrollo de una ciudad para la gente, como forma de promover el bienestar y el desarrollo de la democracia, prestando especial atención a aquellos centros en los que “se concentre la vida de la comunidad en el estudio, el juego, la recreación y la actividad política” (1905, p. 282), y destacando que en diferentes ciudades “se construyen estructuras para usos educativos como resultado de la filantropía privada o del gasto público” (1905, p. 248).

Una de las cuestiones en las que insistirá MacKaye en diferentes ocasiones tiene que ver con el uso adecuado de los términos, es decir, dotar ese modelo de organización teatral de un vocabulario propio. Por eso su obra *The Civic Theatre* se inicia con un “prefacio” dedicado a la clarificación conceptual, al que seguirán otros momentos en que reclamará un uso adecuado de la terminología, cuestión que será trascendental para diferenciar en sus rasgos fundamentales su modelo de otros. Por eso dirá en relación con la apertura de un supuesto teatro municipal en Denver que

Un teatro municipal, para merecer ese nombre, debe contar con un elenco permanente de actores, con un director experto, y el apoyo de la ciudad, (...) ningún teatro municipal verdadero colocaría a las autoridades municipales en la grotesca situación de hacer un contrato con un gerente comercial para proporcionarle espectáculos. (1912, pp. 278-279)

Volvemos así a esa idea de una compañía de teatro que desde un edificio teatral y con patrocinio de las administraciones públicas desarrolla un proyecto de creación escénica y de animación escénica para toda la ciudad, con lo que esta se convierte en generadora de sus propios productos culturales. Deviene ciudad creadora.

## CAMPO, SISTEMA Y ORGANIZACIÓN TEATRAL

Si bien conceptos como “campo” (Bourdieu, [1991] 2004) o “sistema” (Bertalanffy, 1968) son ajenos *stricto sensu* a la argumentación de MacKaye, en toda su obra no deja de estar presente una cierta “visión” sistémica, y una notable “imaginación” sistémica, la primera para mostrar que el campo de prácticas teatrales, con sus agentes y sus productos, configura un sistema en que se generan relaciones, funciones o estructuras, y la segunda para proponer formas de organizar el campo y dotarlo de una sólida configuración sistémica. En buena medida, en su obra (1909, 1912, 1916, 1917) tenemos una de las primeras formulaciones de una política teatral de corte sistémico en la que se formulan principios básicos de organización teatral a partir de dos ideas básicas: la intervención de las administraciones públicas y un adecuado equilibrio entre descentralización y centralización.

MacKaye sitúa el edificio teatral como centro de operaciones del “teatro cívico,” y en consecuencia como espacio de civilidad, señalando que “los teatros pertenecen al pueblo,” en tanto se han “creado para el bienestar de las comunidades” por lo que “los edificios teatrales

son la casa del pueblo como lo son las bibliotecas públicas” (1909, pp. 138-139). Imagina, entonces, un teatro con diferentes espacios de exhibición (1912, pp. 97-105) a partir de un modelo de repertorio que busca precisamente articularse en función de los diferentes públicos, y de las finalidades de la creación escénica (1912, pp. 227-235). Ese teatro se concibe además como el centro de operaciones de todo un conjunto de trabajadores de las artes escénicas para las que MacKaye reclama un estatuto profesional orientado al desarrollo verdadero de su profesión en tanto arte y lejos de las perversiones del mercado. Cuestión importante, pues estamos ante una de las primeras manifestaciones explícitas en defensa de aquello que en la sociología de las profesiones se denomina “profesionalización” y “profesionalismo”.

En un momento en que MacKaye combina su “visión” y su “imaginación” sistémica en una especie de “sueño de la razón” realmente preclaro y visionario, dice en torno a la profesión futura del actor en su modelo de teatro cívico:

El actor, notable ahora en su profesión gracias (...) a la competencia técnica (...), ha dejado de ser la víctima de una propaganda exagerada, sin margen para el ocio, con una profesión comparable a la de otros ciudadanos, a la de otros artistas y la sociedad en general. Ya no se siente obligado, debido a las condiciones de su profesión, a vivir la vida sin hogar de un viajante bohemio. Al contrario, al actuar solamente algunas noches por semana en una compañía permanente de artistas, asociado como uno más entre los líderes de la comunidad, él podrá al mismo tiempo estudiar su propio arte y mantener una vida normal, perfeccionándose como artista y como miembro de la comunidad. (1909, pp. 141-142)

Como podemos ver, MacKaye ofrece una visión nueva del artista creador, al que considera tanto un “experto” en su arte, cuanto un artista “cívico” con importantes responsabilidades en el ámbito de la animación. En primer lugar debe tener “un nivel profesional muy alto” (1912, p. 108), después ser “un artista que combine un alto nivel artístico con un compromiso democrático” (1912, p. 159), y finalmente deben ser individuos “creativos imbuidos con la perspicacia, el deseo y la capacidad para conseguir que las comunidades se expresen con formas de arte cívico” (1912, p. 253).

En la vieja y tantas veces estéril antinomia entre proceso / producto, que se dejó sentir con especial virulencia en los debates entre democratización de la cultura / democracia cultural, MacKaye apuesta por la escala de grises entendiendo que tan necesario es el proceso como el producto, pues este muchas veces no deja de ser una forma de comprobar si el proceso ha servido para algo. Por eso, en todo momento insistirá en la idea de un conocimiento “experto”, tanto en los líderes o animadores, como en los participantes, pues, en su opinión, insistimos, “el arte malo supone una mala sociología y una mala educación” (MacKaye, 1917, p. 40).

En su propuesta de organización del teatro cívico, MacKaye no sólo configura la arquitectura funcional del edificio teatral en su dimensión escénica, sino que también imagina:

De océano a océano, una poderosa cadena de teatros, estatales y municipales. Cuarenta o más teatros estatales, del Teatro de California al Teatro de Massachusetts, con patrocinio público, siguiendo el ejemplo de la Wisconsin University. Mil teatros municipales, del Teatro de San Francisco al Teatro de Boston, con patrocinio público, siguiendo el ejemplo del City College of the City of New York. Coordinando y armonizando el conjunto, un teatro nacional en Washington, patrocinado por el gobierno federal. (1912, pp. 155-156)

Aquí tenemos una propuesta clara y precisa de una “descentralización centralizada”; es decir, de una red de teatros coordinados entre sí, a “partir de una organización y de objetivos comunes”; entre los que se subrayan los de

Redimir el ocio del pueblo mediante un arte dinámico, y desarrollando así gradualmente todo el alcance de la idea de un teatro cívico, cuyas influencias liberadoras se extenderían por todo el territorio. (1912, pp. 156-157)

La idea de “red” se extiende además a otros teatros, entidades y organizaciones: “una cadena de teatros, llamados University Theatres, con patrocinio privado, bajo el patronazgo de las universidades americanas” (MacKaye, 1912, p. 156). MacKaye entiende que una actuación de tal calado implicaría necesariamente la colaboración de la Playground Association, la Drama League of America, la Poetry Society of America y otras organizaciones vinculadas con la educación popular, la creación y la difusión cultural. En esa dirección, MacKaye es una de las primeras voces en proponer lo que hoy definimos como *organización teatral*, una disciplina orientada a la ordenación del campo en su configuración como sistema.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Una visión panorámica de la obra de MacKaye, bien sea la dramática o la teórica, ofrece muy diferentes posibilidades de investigación, debido a su riqueza y heterogeneidad temática, pero también a causa del momento en que se sitúa en la esfera pública. Así, Mehler señalaba que su carrera:

(...) se sitúa en la intersección de ferias mundiales, reforma urbana, conservación, teatro profesional y drama comunitario. Muy pocas personas han tenido un papel tan importante en esos movimientos como Percy MacKaye, no solo en relación a sus actividades, sino en lo que atañe a sus relaciones personales y profesionales con personas muy importantes en cada campo. (2010, p. 20)

De ahí deriva una riqueza especial, de la que no cabe dar cuenta en pocas líneas. Siendo una obra en la que, como señalaba Dickinson, destaca su interés “notable en las potencialidades del arte del teatro en los asuntos humanos” (1925, p. 8), no es extraño que pueda tener especial relevancia a la hora de considerar algunas cuestiones especialmente importantes a día de hoy, entre las que destacamos:

· El concepto de “instinto dramático”, o “impulso dramático”, base de la acción social (Schutz, [1962] 2003), de la conducta dramática de la persona y de la interacción con los otros en función del juego de roles y de lo que cabría definir como “dramaturgia” de la situación y de la existencia. Esa tendencia al juego protagonizado está presente en todas las culturas (Elkonin, 1980), y constituye un poderoso instrumento de socialización y para la realización de aprendizajes muy diversos. El desarrollo de esa tendencia está en la base de la educación teatral, sea en la perspectiva general en tanto vinculada a la formación integral de la persona, sea en la profesional en tanto los profesionales de la creación escénica se ocupan de replicar conductas y de reconstruir mundos dramáticos (Vieites, 2013, 2014).

La crítica al teatro comercial en función de su conversión en una industria del entretenimiento ajena a criterios artísticos, y entregada a criterios de rentabilidad, lo que supone

una crítica *avant la lettre* a las industrias culturales. Una propuesta especialmente importante por cuanto en España ha calado con fuerza la idea de aplicar el sintagma “industria cultural” a manifestaciones artísticas que en ningún caso operan con una dinámica industrial, como pueden ser las artes escénicas, cuestión abordada en su día por Baumol y Bowen (1966).

- La idea misma de política teatral como responsabilidad de las administraciones públicas, de sus finalidades y posibilidades, y la consideración de modelos diferentes de política teatral en relación con las funciones del teatro, y revalorización, de nuevo *avant la lettre*, de dos paradigmas fundamentales en el siglo XX como son la democratización cultural y la democracia cultural (Caride y Meira, 2000).
- El énfasis en las funciones no artísticas del teatro, principalmente las sociológicas, en tanto el teatro es una práctica cultural de carácter social y colectivo, y las cívicas, en tanto esa práctica tiene un valor educativo y una orientación propedéutica en el desarrollo del progreso, el bienestar y la democracia.
- La importancia del público como sujeto de la recepción, de su formación y de su experiencia, campo en el que propone líneas próximas al concepto de “alfabetización” (Giroux, 1997), que nos lleva a los de “capital teatral” y “competencia estética”.
- La importancia del público como sujeto creador, lo que implica procesos de participación en la creación cultural comunitaria, en líneas de trabajo que le serán propias a la animación teatral (Caride, Vieites et al., 2006).
- La defensa y revalorización de la profesión teatral en su diversidad de ámbitos (dirección, dramaturgia, interpretación, escenografía, crítica), y con un conocimiento especializado que conduce a una actuación “experta” basada en la consideración del teatro como un arte, lo que implica adelantar ideas básicas en la sociología de las profesiones como profesionalidad, profesionalismo o profesionalización.

Al mismo tiempo, en el ámbito de las políticas culturales y teatrales MacKaye formula un conjunto de ideas fundamentales en toda acción de gobierno orientada al desarrollo integral de las personas y de las comunidades, de sus patrimonios y de sus culturas. Entendemos que a día de hoy son especialmente relevantes las siguientes formulaciones:

- La importancia del sujeto y de la comunidad como fin último de la acción cultural y política y de la democracia.
- El teatro como servicio público, equiparable a otros como la educación. En tanto servicio público, el teatro tiene finalidades artísticas, sociales y educativas, y es un instrumento fundamental en el desarrollo del bien común y de la democracia.
- El edificio teatral como una “casa de vida a tiempo completo”, en la que se genera un repertorio para los diferentes públicos de la ciudad. Punto además en el que confluyen las fuerzas creativas de la misma, y que colaboran desde el concepto de red con otros teatros y otras ciudades, con otros espacios de la propia ciudad.
- El teatro como espacio en el que existe un conjunto de profesiones que es necesario reivindicar como ejercicio profesional artístico. El artista creador es para MacKaye un trabajador más, que como tal debe gozar de aquellos derechos que garanticen un adecuado desempeño profesional y la mejora permanente de su profesión.
- El teatro como servicio público y como arte cívico que persigue tanto el desarrollo de las artes como la educación de los públicos, para lo cual no puede renunciar ni a ser arte

ni a fomentar la autonomía crítica del espectador. Y en tanto servicio, y público, debe ser espacio de encuentro y convivencia que favorezca el diálogo y el entendimiento.

· El teatro como práctica artística que nace del instinto dramático, por lo que la educación teatral debe ser promovida en todo el sistema educativo por sus valores formativos, y convertirse igualmente en ámbito de investigación (Vieites, 2015b).

· El ocio como espacio para la construcción de la persona y de la comunidad, y que por tanto no puede ser abandonado al mercado, no puede ser fuente de negocio. Ocio y expresión artística se deben complementar, pues las artes permiten desplegar todas las potencialidades de la persona y de la comunidad.

Por todo lo dicho, la obra de Percy MacKaye adquiere relevancia y trascendencia para iluminar el momento presente y las políticas que debieran convertir las artes escénicas en un sector estratégico de nuestra cultura, pero sobre todo en una herramienta poderosa para construir la civilidad, la democracia y una modernidad crítica.

---

## NOTAS

- 1 Siguiendo a Bourdieu (2005, p. 322) podríamos decir que la obra dramática de MacKaye, en el momento en que se publica, se sitúa en el *subcampo de la producción restringida*, en tanto el campo de la *gran producción* en aquel momento estaba dominado por el melodrama y otras formas literarias destinadas al "gran público". Sin embargo, para la crítica académica seguirá habitando en la periferia de ese campo, cuando en la *jerarquización interna* se imponga el modelo de obra dramática, formal y temática, propuesto por Eugene O'Neill.
- 2 Las traducciones del inglés son responsabilidad del autor para aquellos textos inéditos en castellano.
- 3 Disponible en: <http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Tribune18970703-01.2.16> (Acceso: 15 de julio de 2015).
- 4 Colonia de artistas fundada en Cornish, pequeña población de New Hampshire, en 1895, siguiendo una corriente muy arraigada desde finales del siglo XIX (Jacobs, 1985; Miller, 1998; Lübbren, 2001). Un caso de especial interés es el del Bohemian Club de California (Garnett, 1908; Domhoff, 1974), del que MacKaye da cuenta en su propia obra (1912, p. 171).
- 5 La huelga transcurre entre febrero y julio de 1913, motivada por cuestiones laborales. Organizada a partir de asambleas locales, contó con el apoyo de la Industrial Workers of the World (IWW). La procesión teatral fue coordinada por John Silas Reed (1887-1920), periodista y militante socialista, autor de un libro excepcional, titulado *Ten Days That Shook the World* (1919), crónica de la revolución que daría lugar a la creación de la Unión Soviética. La procesión teatral se representaría en el Madison Square Garden de Nueva York. La película *Reds* (1981) recoge episodios de todo aquello.
- 6 En la edición del 12 de enero de 1907 el Boston *Evening Transcript* publicaba el artículo "Theatres for the Poor". Disponible en: <http://news.google.com/newspapers?nid=2249&dat=19070112&id=iXE-AAAAIBAJ&sjid=uVkMAAAAIBA&pg=3325,2005493> (Acceso: 15 de julio de 2015).
- 7 "Routing the Roots and Growth of the Dramatic Instinct", artículo inédito disponible en <http://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/8736> (Acceso: 15 de julio de 2015).
- 8 El Comité estaba presidido por Martin Dies, Jr. (1900-1972), diputado de filiación demócrata por Texas en la Cámara de Representantes, y en extremo conservador.

## REFERENCIAS

- Abirached, Robert. "El teatro, servicio público: Los avatares de una noción." *ADE/Teatro*, núm. 93 (2003): 51-54.
- Addams, Jane. *Twenty Years at Hull House with Autobiographical Notes*. New York: Macmillan, 1911.
- Anderson, William G., "Progressivism: An Historiographical Essay." *The History Teacher*, vol. 6, núm. 3 (1973): 427-452.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Chandler, 1972.
- Baumol, William J. y Bowen, William G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund., 1966.
- Beltrán Villalva, Miguel. "La metáfora teatral en la interacción social." *Revista Internacional de Sociología*, vol. 68, núm. 1 (2010): 19-36.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books, 1966.
- Bertalanffy, Ludwig von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1968.
- Bigsby, Ch. y Wilmeth, D. B. "Introduction." En *The Cambridge History of American Drama. Volume Two: 1870-1945*. D. B. Wilmeth y Ch. Bigsby, eds., Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999. 1-23.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *O campo literario*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bouzada, Xan. "Los espacios del consumo cultural colectivo." *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 96 (2001): 51-70.
- Bouzada, Xan. "El campo del arte en la génesis de las políticas culturales: poder y gobernanza en la gestión pública del arte." *Política y Sociedad*, vol. 44, núm. 3 (2007): 39-55.
- Burke, Kenneth. *A grammar of motives*. New York: Prentice Hall, 1945.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge, UK: Polity Press, 2004.
- Burleigh, Louise. *The Community Theatre in Theory and Practice*. Boston, MA: Little, Brown and Company, 1917.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1967.
- Caride, José A. y Meira, Pablo, "La educación social en las políticas culturales: hacia una construcción pedagógica de la democracia cultural." En *Educación social y políticas culturales*. J. A. Caride, coord., Santiago de Compostela: Tórculo, 2000. 19-42.
- Caride, José A. y Vieites, Manuel F., eds. *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea, 2006.
- Cohen-Cruz, Jan, ed. *Radical Street Performance*. London: Routledge, 1998.
- Courtney, Richard. *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background to Dramatic Education*. Toronto: Simon & Pierre, 1989.
- Cuenca Cabeza, Manuel. *Pedagogía del Ocio: Modelos y Propuestas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.
- Curtis, Elnora W. *The Dramatic Instinct in Education*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1914.
- Davis, Michael M. *The exploitation of pleasure. A study of commercial recreations in New York*. New York: Russell Sage Foundation, 1911.
- De Marinis, Marco. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Dewey, John. *Democracy and Education*. New York: Macmillan, 1916.

- Dickinson, Thomas H. *Playwrights of the New American Theatre*. New York: The Macmillan Company, 1925.
- Domhoff, William G. *The Bohemian Grove and Other Retreats: A Study in Ruling-Class Cohesiveness*. New York: Harper & Row, 1974.
- Ealy, Lenore T. y Ealy, Steven D. "Progressivism and Philanthropy," *The Good Society*, vol. 15, núm. 1 (2006): 35-42.
- Eliot, Charles W. "Introduction." En *Educational Theatre* por A. M. Herts, New York: Harper and Brothers, 1911.
- Elkonin, Daniil. B. *Psicología del juego*. Madrid: Visor, 1985.
- Evreinoff, Nicolas. *The Theatre in Life*. New York: Brentano's, 1927.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Frick, John. "A Changing Theatre." En *The Cambridge History of American Drama. Volume Two: 1870-1945*. D. B. Wilmett y Ch. Bigsby, eds., Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 196-232.
- Froebel, Friedrich. *The Education of Man*. New York: A. Lovell & Company, 1885.
- Fry, Emma S. *Educational Dramatics. A Handbook on the Educational Player Method*. New York: Moffat, Yard & Company, 1913.
- Garnett, Porter. *The Bohemian Jinks. A treatise*. San Francisco, CA: Bohemian Club, 1908.
- Gendzel, Glen. "What the Progressives Had in Common." *Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, vol. 19 (2011): 331-339.
- Giroux, Henry A. *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós, 1977.
- Glassberg, David. *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*, Chapel Hill, NC: The North Carolina University Press, 1990.
- Goodman, Lizbeth y De Gay, Jane, eds. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge, 2000.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
- Goffman, Erving. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. London: Harper and Row, 1975.
- Gourdon, Anne-Marie, ed. *Animation, Théâtre, Société*. Paris: Éditions du CNRS, 1986.
- Groos, Karl. *The Play of Man*. London: Heinemann, 1901.
- Hecht, Stuart J. "Social and Artistic Integration: The Emergence of Hull-House Theatre." *Theatre Journal*, vol. 34, núm. 2 (1982): 172-182.
- Herts, Alice M. *The Children's Educational Theatre*. New York: Harper & Brothers, 1911.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas." En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2003. 165-212.
- Hornblow, Arthur. *A History of the Theatre in America: From Its Beginnings to the Present Time, Vol. 2*. Philadelphia, PA: J. B. Lippincott, 1919.
- Howe, Fredrick W. *The City. The Hope of Democracy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1905.
- Huizinga, J. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1987.
- Huxley, Michael y Witts, Noel, eds. *The Twentieth-Century Performance Reader*. London: Routledge, 2002.
- Jackson, Shannon. "Civic Play-Housekeeping: Gender, Theatre, and American Reform." *Theatre Journal*, vol. 48, núm. 3 (1996): 337-361.
- Jacobs, Michael. *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America*. Oxford: UK, Phaidon, 1985.

- James, William. *The Principles of Psychology, II*. New York: Henry Holt and Company, 1890.
- Jor, Finn. *The Demystification of Culture*. Strasbourg: Council of Europe, 1976.
- Kinna, Ruth. "William Morris: Art, Work, and Leisure." *Journal of the History of Ideas*, vol. 61, núm. 3 (2000): 493-512.
- Kuppers, Petra. *Community Performance. An Introduction*. New York: Routledge, 2007.
- Kuppers, Petra y Robertson, Gwen, eds. *The Community Performance Reader*. London: Routledge, 2007.
- Lasch-Quinn, Elizabeth. *Black Neighbors: Race and the Limits of Reform in the American Settlement House Movement, 1890-1945*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1993.
- Leif, Joseph. *Tiempo libre y tiempo para uno mismo. Un reto educativo y cultural*. Madrid: Narcea, 1992.
- Lübbren, Nina. *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. Manchester: UK, Manchester University Press, 2001.
- Lynch, Frederick R. "Social Theory and the Progressive Era." *Theory and Society*, vol. 4, núm. 2 (1977): 159-210.
- Mackay, Constance D'Arcy. *The Little Theatre in the United States*. New York: Henry Holt & Company, 1917.
- Mackaye, Percy. *The Playhouse and the Play*. New York: Macmillan, 1909.
- Mackaye, Percy. *The Civic Theatre in Relation to the Redemption of Leisure. A Book of Suggestions*. New York: Mitchell Kennerley, 1912.
- Mackaye, Percy. *Sanctuary. A Bird Masque*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1914.
- Mackaye, Percy. *A Substitute for War*. New York: Macmillan, 1915.
- Mackaye, Percy. *Caliban by the Yellow Sands. A Community Masque of the Art of the Theatre*. New York: Doubleday, Page & Company, 1916.
- Mackaye, Percy. *Community Drama*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1917.
- Mackaye, Percy. *Por un teatro cívico*. Edición de M. F. Vieites. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2015.
- Mackaye Ege, Arvia. *The Power of the Impossible. The Life Story of Percy & Marion MacKaye*. Falmouth, ME: The Kennebec River Press, 1992.
- McConachie, Bruce A. "Pacifying American Theatrical Audiences: 1820-1900." En *For Fun and Profit: The Transformation of Leisure In to Consumption*, Richard Butsch, ed. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1990. 47-70.
- Mehler, Michael P. (2010) *Percy MacKaye: Spatial Formations of a National Character*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, 2010. [En línea] <http://d-scholarship.pitt.edu/6567/> (Acceso: 1 de julio de 2015).
- Mendelsohn, M. J. "Percy MacKaye's Dramatic Theories." *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 24, núm. 2, (1970): 85-89.
- Miller, Timothy. *The Quest for Utopia in Twentieth-century America: 1900-1960*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998.
- Nicholson, Helen. *Applied drama. The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Nochlin, Linda. "The Paterson Strike Pageant of 1913." En Bruce A. McConachie y Daniel Friedman, eds., *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985. 87-95.
- Oberlé, D. *Créativité et Jeu Dramatique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- Pérez, Bernard. *The First Three Years of Childhood*. London: Sonnenschien, 1885.
- Pose, Héctor M. "La ciudad creadora." *ADE/Teatro*, núm. 118 (2006): 35-44.

- Pose, Héctor M. *La cultura en las ciudades: un quehacer cívico-social*. Barcelona: Graó, 2007.
- Prevots, Naima. *American Pageantry: A Movement for Art and Democracy*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1990.
- Read, Herbert. *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Reese, W. J. "The Origins of Progressive Education." *History of Education Quarterly*, vol. 41, núm. 1 (2001): 1-24.
- Rehm, Maggie A. *The Art of Citizenship: Suffrage Literature as Social Pedagogy*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh. [En línea] <http://d-scholarship.pitt.edu/7535/> (Acceso: 1 de julio de 2015).
- Richardson, Virginia. "Constructivist Pedagogy." *Teachers College Record*, vol. 105, núm. 9 (2003): 1623-1640.
- Rocher, Guy. *Introducción a la sociología general*. Barcelona: Herder, 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques. Émile. London: Dent, 1917.
- Sánchez Martínez, Mariano, Sáez Carreras, Juan, y Svensson, Lennart G., eds. *Sociología de las profesiones. Pasado, presente y futuro*. Murcia: Diego Martín, 2003.
- Schechter, Joel, ed. *Popular Theatre. A Sourcebook*. London: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Schinina, Guglielmo. "Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments." *TDR: The Drama Review*, vol. 48, núm. 3 (2004): 17-31.
- Schutz, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Simpson, John A. *Towards Cultural Democracy*. Strasbourg: Council of Europe, 1976.
- Sizer, James P. *The Commercialization of Leisure*. Boston, MA: The Gorham Press, 1917.
- Spencer, Herbert. *The Principles of Psychology*. New York: Appletown, 1873.
- Spiller, Robert E. et al., eds., *Literary History of the United States*. New York: Macmillan, 1975.
- Thompson, Edward P. *The Making of the English Working Class*. New York: Vintage Books, 1966.
- Thompson, James y Schechner, Richard. "Why Social Theatre." *The Drama Review (TDR)*, vol. 48, núm. 3 (2004): 11-16.
- Trilla, Jaume. "Animación sociocultural y educación en el tiempo libre." En *Pedagogía social*. Antonio Petrus, coord., Barcelona: Ariel, 1999. 130-153.
- Úcar, Xavier. *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención*. Zaragoza: Diagrama, 1992.
- Vieites, Manuel F. "La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica." *Revista Española de Pedagogía*, núm. 256 (2013): 493-508.
- Vieites, Manuel F. "Educación teatral. Una propuesta de sistematización." *Teoría de la educación*, vol. 27, núm. 1 (2014): 77-101.
- Vieites, Manuel F. "Augusto Boal en la educación social. Del teatro del oprimido al psicodrama silvestre." *Foro de Educación*, vol. XIII, núm. 18 (2015a): 161-179.
- Vieites, Manuel F. "La investigación teatral en una perspectiva educativa. Retos y posibilidades." *Educatio Siglo XXI*, vol. 33, núm. 2 (2015b): 11-30.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.
- Wendler, Rachael. "'Socializing Democracy': The Community Literacy Pedagogy of Jane Adams." *Community Literacy Journal*, vol. 8, núm. 2 (2014): 33-48.
- Williams, Raymond. *Culture*. London: Fontana Press, 1981.
- Wilson, William H. *The City Beautiful Movement*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Winnicott, D. W. *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa, 1982.

Witham, Barry B. *The Federal Theatre Project. A Case Study*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

Wood, Walter, ed. *The Playground Movement in America and its Relation to Public Education*. London: Board of Education, 1913.

Wundt, Wilhelm. *Principles of Physiological Psychology*. London: Allen, 1904.

Zeigler, J. W. *Regional theatre. The Revolutionary Stage*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1973.

**Cómo citar este artículo:**

Vieites, Manuel Francisco. "Percy Mackaye, el teatro y el sujeto. Un pionero de la democracia cultural." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(2), 193-214, 2015. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-2.pmts>