

JORGE BOZO MARAMBIO

TEATRO **POPULAR** EN CHILE

ENTRE DICTATURA Y TRANSICIÓN POLÍTICA



EL RIEL
LA CARRETA
GRAN CIRCO TEATRO

LA TIRANA
PASMI/FÉNIX/SUSTENTO
DE DUDOSA PROCEDENCIA

TEATRO POPULAR EN CHILE

ENTRE DICTADURA Y TRANSICIÓN POLÍTICA

TEATRO POPULAR EN CHILE
ENTRE DICTADURA Y TRANSICIÓN POLÍTICA
Jorge Bozo Marambio

Primera edición virtual: marzo, 2022
Inscripción N° 2021-A-542
ISBN: 978-956-402-752-4

Se terminó de escribir en el año 2014
Santiago, Chile

Diseño, edición y diagramación
Editorial ElOtroCuarto
www.elotrocuarto.cl

TEATRO **POPULAR** **EN CHILE**

ENTRE DICTADURA Y TRANSICIÓN POLÍTICA

Jorge Bozo Marambio

Ediciones **ElOtroCuarto**

ÍNDICE

09	PRÓLOGO
13	PREFACIO
17	INTRODUCCIÓN
19	Problemas secundarios
25	PRIMERA PARTE: EL SENTIDO
27	CAPÍTULO I: LA CULTURA
30	Lo Popular
37	La cultura popular, una forma social de hacer arte
40	Frankfurt y el origen de la industria cultural
42	Lo culto y lo popular, entre el relativismo y la legitimidad
45	Pierre Bourdieu y Michel de Certeau frente al dominocentrismo
48	Crítica a estas posturas
50	Simmel: la estatización de la vida social
52	Conclusiones iniciales
57	CAPÍTULO II: PROCESOS SOCIALES
57	Comunidad y Población en Chile
59	Comunidad en Tönnies
61	Grupalidad
62	Criterios para definir un grupo
65	CAPÍTULO III: EL TEATRO POPULAR
68	Una definición de teatro popular
69	El teatro político
70	De Brecht a Piscator
73	Peter Brook y la crítica al modelo postmoderno
77	CAPÍTULO IV: TRAYECTORIA DE UN TEATRO POPULAR EN CHILE
77	Periodo Dictatorial: marginalidad y resistencia social y cultural en sectores populares
79	El movimiento poblacional chileno
81	Teatro popular y movimiento poblacional: relación orgánica
87	Los grupos teatrales en la población

- 88** Teatro popular en los 90 e inicios del siglo XXI
- 89** El Encuentro en la población
- 90** Encuentros y Festivales de teatro; distinciones
- 93** Los grupos teatrales en el centro (académico)
- 96** La alegría ya viene, y la fractura definitiva del teatro con la comunidad
- 105** **SEGUNDA PARTE: CUESTIONES PRÁCTICAS**
- 107** PROTAGONISTAS Y SOBREVIVIENTES
- 117** CAPÍTULO V: LA DIRECCIÓN GRUPAL
- 117** Trayectorias: entre la motivación por el oficio y el contexto dictatorial
- 122** La precariedad económica y la dispersión colectiva
- 124** El salto definitivo al teatro popular y la resistencia cultural
- 135** El teatro popular entre la Dictadura y la Transición
- 139** CAPÍTULO VI: VISIÓN DEL ARTE Y DEL TEATRO
- 142** El rol del artista en la sociedad
- 145** El rol del actor y la dimensión política
- 146** Percepciones del teatro popular
- 149** ¿Te consideras haciendo un teatro popular?
- 151** Inclinationes políticas del grupo
- 153** CAPÍTULO VII: IDENTIDAD Y FUNCIONAMIENTO GRUPAL
- 155** La formación de los integrantes
- 156** Gestión del trabajo: Misión y los Modos de producción
- 159** Los modos de gestionar actualmente al teatro popular
- 165** La producción de conocimiento y los métodos teatrales
- 171** Los procesos creativos y el método de trabajo con la comunidad social
- 177** Sistematización del trabajo
- 178** Producción literaria del grupo en su proceso de trabajo
- 183** Compartiendo metodologías entre los grupos
- 189** Los intercambios políticos y culturales
- 191** Principales factores que dificultan la articulación entre los grupos actualmente

195	CAPÍTULO VIII: UNA RESIGNIFICACIÓN, NUEVOS ESTILOS, NUEVOS FOCOS
196	Redes grupales
197	Ejes y focos del trabajo grupal
198	Escuela y talleres de formación teatral
200	Intervención con grupos sociales específicos
202	Carnavales
203	Encuentros
207	CAPÍTULO IX: DESAFÍOS, FORTALEZAS Y PROYECCIONES
207	Desafíos del grupo
209	Fortalezas del grupo
210	Éxito económico
213	Éxito estético
214	Perspectivas del grupo
215	Visión del teatro actual
217	Tensiones internas del teatro popular en Chile
218	La proyección del teatro social en los jóvenes de hoy
222	Matriz política
223	Matriz Generacional
225	CAPÍTULO X: REFLEXIONES, DESEOS Y PROTAGONISTAS
225	REFLEXIONES
225	¿Cuál es el aporte del teatro popular a la cohesión social y a la organización comunitaria en el Chile de hoy?
225	¿El teatro popular sigue siendo un componente de resistencia contracultural al modelo hegemónico?
226	¿Hasta dónde los grupos de teatro popular se nutren de la cultura popular (investigación o vinculación directa) para desarrollar sus trabajos estéticos?
226	¿Existe un <i>teatro popular</i> o existen los grupos de teatro independientes que mantienen un nexo con ciertas organizaciones de base para justificar su postura política?

226 ¿El teatro popular —llámese Independiente, poblacional o aficionado— acaso ha ido transformándose en algo distinto o ha desaparecido por completo siendo reemplazado por nuevos componentes de expresión popular?

228 DESEOS

228 Desde los afectos

229 Desde las metodologías

230 Desde la cultura y la política

230 Desde la gestión

PRÓLOGO

Cuando llegué a Chile por primera vez en enero de 1990, vine a buscar encuentro con pares de teatro comunitario. Fui a visitar la biblioteca del ITI¹ para investigar lo escrito sobre la historia del teatro popular en Chile. Hubo solo un libro, sin embargo, yendo a diversas poblaciones de Santiago me encontré con muchísima actividad teatral, en las calles, en las parroquias, en las juntas de vecinos, en festivales. Luego desde 2012, a raíz de mi labor docente e investigativa, retomé mi búsqueda de referencias bibliográficas sobre el teatro popular, social y comunitario en Chile. Existen escritos sobre el teatro obrero y el teatro anarquista del siglo 20, hay registros del teatro popular y aficionado de los años 60 y 70, del teatro poblacional de los 80. Sin embargo, 30 años después de mi visita al ITI, puedo aseverar que sigue muy pobre el registro y análisis de este teatro, particularmente, su historia más reciente: poco y nada se encuentra sobre el teatro popular y comunitario desde los años 90. Este dato es muy revelador del elitismo y segregación que se instaló dentro del teatro chileno (en su práctica como también en su formación académica) desde esa década. Este libro de Jorge Bozo viene a equilibrar en algo la visión oficial del teatro chileno contemporáneo, al plasmar las vivencias de una época de teatro entre dictadura y transición política, vivencias que han sido invisibilizadas.

Como verán a continuación, las agrupaciones teatrales incluidas en este libro (representativas de otras cuántas más) han desarrollado un gran cuerpo de trabajo en colegios, poblaciones, sindicatos, calles, en cárceles y hospitales, en Santiago y diversas regiones; en un sinfín de lugares recónditos y públicos de Chile. Su trabajo ha tocado e involucrado a una enorme cantidad de personas —muchas más que han presenciado el teatro convencional de sala— para las cuales los y las entrevistadas en este libro son sus referentes teatrales; para estas personas, el teatro popular o comunitario no es invisible, sino es lo *más* visible del teatro chileno.

1 Instituto Internacional del Teatro.

En la introducción a este libro, se define que el teatro popular contemporáneo en Chile está desarrollado por agrupaciones “cuya propuesta estética y de contenidos dramáticos asumen un enfoque político e ideológico que responde a un tipo de teatro que se caracteriza por sus principios de resistencia al modelo hegemónico”. Guiado por esta definición, el autor entrevista a seis agrupaciones que comenzaron su trayectoria a principios de los 80 y otros a principios de los 90, enfocándose particularmente en las múltiples resistencias que han tenido que adoptar frente al modelo de mercado cultural instalado desde la década de los 90, que fomenta la competencia por medio de la concursabilidad como única vía de financiamiento. La tan prometida “silla a la mesa” de una nueva democracia cultural, no apareció nunca para estas agrupaciones y, al contrario, el modelo neoliberal se convirtió en punto de lanza para la destrucción del tejido y red de teatro popular chileno que yo pude apreciar en 1990.

Por medio de sus propias palabras y el análisis de Jorge Bozo, surge la imagen de una generación de teatristas, formada en dictadura —cuando el teatro fue un espacio de resistencia necesaria, altamente validado por un gran sector del pueblo chileno— quien, después del 1990, con las convicciones y esperanzas intactas, es enfrentada por una pandemia social que encierra la gente en sus nuevas vidas neoliberales, causando la paulatina destrucción de su base humana, al mismo tiempo que la nueva institucionalidad cultural socava su validación. En sus palabras se escuchan los esfuerzos por entender este fenómeno y sus diversas estrategias para enfrentarlo: comparten sus reflexiones, deseos, fracasos y aciertos.

Destaco los enfoques de análisis de este libro, por medio de los cuales se puede apreciar, con detalle, las diversas metodologías y estéticas teatrales, el funcionamiento interno, las estrategias económicas, las trayectorias y motivaciones de sus protagonistas, su relación con sus comunidades, sus percepciones y proyecciones de su rol en lo social y político y cómo han tenido que adaptar su quehacer en el período cubierto, a veces “a la fuerza” y con desazón. Esta riqueza de análisis conlleva a que el libro nos narra cómo la práctica del teatro popular y comunitario se ha ido ampliando y matizando desde los 80 hasta llegar a ser tan diversa como sus exponentes. Al mismo tiempo, el autor critica y analiza las razones porque existe una escasez de intercambio entre los grupos entrevistados y una falta de sistematización de sus trabajos, tema sensible a la hora de visibilizarse, dejando la invitación para que otros autores y disciplinas se sumen a esta tarea.

Por último, quisiera transparentar que no escribo este prólogo desde una mirada academicista, sino desde el ejercicio mismo del teatro en contextos comunitarios, como integrante de Teatro Pasmí y Colectivo Sustento, pero también como alguien que ha sido docente en escuelas de teatro en Chile donde poco se valida esta opción de trabajo teatral. Por lo mismo,

celebro la publicación de este libro, porque el legado de los esfuerzos y trayectorias de esta generación de teatristas (quienes siguen vigentes hasta hoy) es digno de ser conocido por las próximas generaciones teatrales, quienes laboran dentro del mismo sistema nefasto, sin haber vivido el teatro de otra manera.

Penélope Glass

Santiago, diciembre del 2021

PREFACIO

El teatro chileno en el último siglo, específicamente, el teatro popular, ha estado vinculado a distintos movimientos sociales siendo, en alguna medida, la voz de realidades y fenómenos provenientes de las clases populares, adoptando tanto en su metodología como en sus contenidos, fuertes raíces ideológicas que forman parte de su esencia como dimensión socio-cultural.

Sin llegar a realizar generalizaciones, podemos decir que, en el Chile de hoy, el campo del teatro popular tradicional se encuentra en una tensión teórica y práctica, siendo este fuertemente cuestionado en sus pilares dramáticos, metodológicos y estéticos². Dicho cuestionamiento proviene principalmente desde la Academia, sin embargo, también lo hace desde los propios actores y directores de teatro, sobre todo, de aquellas compañías que ha ido adoptando nuevas tendencias teatrales y que se han distanciado del modo tradicional con que se vinculaban tanto a sectores comunitarios y populares en las décadas desde el 60 al 80.

Desde siempre ha existido la discriminación interna dentro del campo entre grupos y actores, sin embargo, se contempla en la actualidad como un fenómeno distinto, pues el teatro no responde a los mismos significados de las décadas antes mencionadas, esto dado por la influencia de la globalización. Lo anterior trajo consigo la explosión de nuevas formas y mezclas de representación y lenguajes: multimedia, danza, teatro, performance, entre otras.

De acuerdo a lo anterior, se observa un teatro actual diverso en el que no se establecen definiciones precisas, cuestión que, en contextos históricos como la dictadura, era más clara. En ese periodo, al igual que en el último siglo, el teatro chileno se va desarrollando en, al menos, tres líneas

2 Este cuestionamiento no solo sucede en la discusión teatral, sino también en la concepción más general de la cultura popular. Como *Teatro popular* vamos a definir: aquellas agrupaciones cuya propuesta estética y de contenidos dramáticos asumen un enfoque político e ideológico que responde a un tipo de teatro que se define en sus principios, de resistencia al modelo hegemónico.

bastante específicas: el teatro universitario, el teatro independiente y, por último, el teatro político o popular. Precisamente, las formas tradicionales de funcionamiento de compañías y grupos de teatro como: comercialización, contenidos u organización, no son claras, pero tampoco constituyen importantes cuestionamientos al mundo del teatro en Chile.

Lo que pretende observar este estudio son las características internas y externas que se despliegan en grupos activos de teatro popular, analizando sus discursos y las tensiones que emanan desde sus directores respecto de:

- a) sus propuestas estético políticas
- b) modos de organización y autogestión
- c) las motivaciones que los han llevado a mantenerse en el oficio.

Efectivamente, el movimiento de teatro en Chile ha sido afectado por fenómenos sociales, económicos y culturales, sufriendo diversas transformaciones desde el golpe militar hasta nuestros días. (Muñoz, 1985)

Dichos cambios han afectado los modos de gestionar las estrategias y estilos teatrales de los grupos existentes en nuestro país.

La cultura en general y el teatro independiente en particular, han requerido moldear y adecuar diversas estrategias de sobrevivencia, condiciones y modalidades necesarias para llevar a cabo sus prácticas, pero también nuevos discursos en cuanto a los contenidos estéticos bajo una coyuntura política que determina el actual modelo de mercado.

El teatro en los últimos 35 años se desenvuelve a propósito de los intereses de sus componentes, es decir, intereses sociales, políticos, económicos y profesionales de los sujetos que lo componen. Cada uno de ellos con distintas posturas despliega su participación utilizando al arte y el teatro como instrumento de expresión³.

El movimiento teatral chileno sufre un proceso de fractura entre directores, actores y actrices que participaron del proceso de la Unidad Popular, muchos de ellos detenidos, asesinados o exiliados por la dictadura militar posterior al golpe. Esto generó que se vieran obligados a buscar formas de trabajo y expresión del oficio en diferentes espacios para su sobrevivencia. En el contexto de la dictadura, la cultura popular fue un enemigo acérrimo del gobierno militar, sobre todo aquellos grupos que se acompañaron de metodologías del teatro social para instalar discursos estéticos y políticos.

3 Aunque estas aseveraciones no forman parte de este estudio, sería interesante indagar en nuevas investigaciones al menos dos cuestiones de interés: a) existen grupos de teatro que se acomodan a un discurso oficial, elaboran contenidos adecuados al modelo y se relacionan con un público que responde pasivamente a su producto estético; y b) existen grupos de teatro que construyen una propuesta estética, se relacionan con un público pasivo, pero además, adoptan un enfoque contracultural con discurso crítico, relacionándose con comunidades de base como públicos activos y participantes de sus propios procesos sociales.

Una permanente amenaza rondaba a los actores de teatro, muy particularmente, a aquellos que trabajaban en las poblaciones y espacios sindicales de la época, quienes desarrollaron un rol central en la organización social en dicho tiempo.

Ya en los 90, se esperó un advenimiento de los cambios democráticos y la promesa política de inclusión de los distintos sectores, por ejemplo, el fin de la censura o la inclusión de grupos artísticos a espacios dignos de trabajo. Estos grupos de teatro vinculados al movimiento social y político esperaron por un cambio que permitiera incorporarse a la democracia y junto con ello, lograr cambios en la estabilidad económica, en la libertad de expresión, en definitiva, en su inserción en el nuevo modelo social y político.

La pregunta que surge a partir de esta trayectoria histórica es saber cómo, en el transcurso entre Dictadura y Transición Democrática, han impactado en los grupos de teatro (populares, políticos o de resistencia), los cambios sociales culturales y económicos producidos en los últimos 35 años en Chile.

INTRODUCCIÓN

Grupos culturales y comunidades de base tuvieron, especialmente en sectores de pobreza, su momento de *efervescencia participativa y política durante el contexto de los 80*, se trata de grupos que en la actualidad viven dinámicas bastante diversas que llevan a preguntarnos: ¿Cuáles son en la actualidad los agentes del teatro que desarrollan cultura local?, ¿cuáles son los focos de incidencia política y cultural de las nuevas generaciones de teatreros en los territorios de pobreza?, ¿cómo se mantiene actualmente el vínculo social y cultural desplegado durante los 80 por los grupos de cultura popular, especialmente los grupos de teatro con las comunidades de base?

Las problematizaciones siguientes pretenden, precisamente, indagar en la ocurrencia de los cambios producidos al interior de los grupos de teatro popular, especialmente, las posibles diferencias relativas en la *variación de los principios ideológicos tradicionales*⁴, estableciendo el sentido que dan los actores a la denominación de teatro popular durante la trayectoria de Dictadura - Transición Democrática.

A propósito de los párrafos anteriores, aparece un nuevo eje problemático: *el traspaso de la memoria* como ámbito del conocimiento cultural, una memoria social sobre la base de la teatralidad y de la acción comunitaria, que no ha tenido un reconocimiento a nivel académico, ni en la política pública⁵. Una memoria que contiene antecedentes claves para el análisis de los procesos sociales acontecidos en territorios urbanos de Santiago que en la trayectoria histórica abordada (Dictadura - Transición Democrática

4 Vamos a entender los “discursos tradicionales” como aquellos contenidos que subyacen en las propuestas de teatro de resistencia al modelo capitalista y vinculados a las comunidades de base social, cuyo eje histórico se sitúa a principios del siglo XX hasta finales de los años 70, donde el efecto ideológico lo coloca aportando al tejido social y su transformación política.

5 La memoria relativa a los derechos humanos en Chile ha tenido un vuelco radical en la política del actual gobierno de derecha, al desfinanciar organizaciones como la de Detenidos Desaparecidos, teniendo estas últimas que recurrir al mundo de la música popular para su autofinanciamiento a través de festivales.

tica), pudiera dar luces de reconstitución de prácticas culturales, políticas sociales y también, por qué no decirlo, redes de microeconomía alternativa y sustentables como fenómenos emergentes a fines de los 80, que fueron desapareciendo en los 90 por la instalación definitiva de un mercado teatral fuertemente competitivo y centrado en el espectáculo⁶.

Finalmente, un último eje problemático es *el aporte del teatro popular a la acción social*: aunque, las dinámicas socioculturales desplegadas entre los 80 y 2000 han ido variando, es innegable la potencia de las expresiones artísticas instaladas en lo social, que impacta en las organizaciones de base territorial, especialmente, en el espacio público y, en particular, la calle. Las murgas, los zancos, los monitores, las organizaciones culturales y sociales, las ONG, son el resultado de una resistencia cultural expresiva que, durante el gobierno militar, se constituyó en un tejido de actores sociales que se fueron especializando en la tarea comunitaria. Su objetivo inmediato era ser un soporte contenedor frente a la impotencia social, y que, a través de la expresión cultural, aprendió a manifestar la demanda política. Mientras su objetivo a largo plazo fue aportar al movimiento social y al cambio político en Chile, a través de las prácticas sociales y culturales en un importante número de actores quienes utilizaron metodologías del teatro popular.

He ahí el impacto indirecto que produjo el teatro popular a nivel de los individuos desde mediados de los 80. Algunos permanecen hasta el día de hoy desarrollando trabajo artístico o comunitario y, aunque resulta difícil establecer los alcances de este legado a las nuevas generaciones, es posible ver, en ocasiones, similares metodologías, formas de organización y resistencia política en los sectores más vulnerados.

Los ejes mencionados anteriormente son transversales a este trabajo y fortalecen el foco de esta investigación, que centra su objetivo en identificar las dinámicas que adoptan los grupos de teatro popular frente a los cambios acontecidos desde mediados de la dictadura hasta nuestros días, dando cuenta de las nuevas formas de relación entre el teatro popular, las organizaciones de base territorial y la hegemonía política y cultural.

Actualmente, los grupos de teatro popular independiente se encuentran en disminución y los pocos agentes que se mantienen (actores que

6 Entre los años 1988 y 1995 se extendió en variados países de Latinoamérica un circuito de teatro popular que permitió una serie de encuentros autofinanciados a través de la gestión de los propios grupos en cada país. A este circuito teatral se le conoce como Entepola que no solo se realiza en Chile, sino que en este periodo se realizó en Paraguay, Argentina, Brasil, Perú, Colombia y Ecuador entre otros. Se le llama circuito económico porque permitía realizar giras por diferentes países y facilitar a los actores participantes en algunos casos financiar el pasaje, y en otros —donde la gestión lo permitía— un ingreso económico para sobrevivir uno o dos meses. Su funcionamiento consistía en que un grupo anfitrión recibía a un número indeterminado de grupos latinoamericanos (25 a 35 grupos) y realizaba a su vez una gestión de ventas de funciones en escuelas, instituciones y organizaciones sociales que finalmente costeaban los pasajes de cada participante invitado y a su vez quedaba un ingreso personal para la vuelta a su país de origen.

componen los grupos y compañías) distribuyen su tiempo entre la producción de obras teatrales, la pedagogía teatral (talleres) y, de manera muy esporádica, en trabajos de televisión y cine.

Lo que falta conocer es si en el discurso de estos agentes se mantiene la mirada crítica de fines de los 80 y, posteriormente, en los 90.

En específico, esta investigación quiere abordar las percepciones que surgen de estos agentes, en tanto siguen formando parte de un tipo de teatro al que podríamos llamar popular, indagar en sus discursos políticos y creativos, sus metodologías de trabajo grupal y los posibles vínculos que aún mantienen con organizaciones de base comunitaria que los caracterizaron en el periodo dictatorial, en comparación con la actualidad.

Problemas secundarios

Las dificultades históricas del teatro relativas a sus *modos de producción, autonomía para el desarrollo de montajes y sobrevivencia, aún se mantienen.*

Nuevos espacios y públicos para la circulación de su producción comienzan a surgir más allá de las salas tradicionales: escuelas, cárceles, hospitales, organizaciones de mujeres, grupos terapéuticos, esquizofrénicos, personas con síndrome de Down, entre otros.

Espacios distintos de aquellos que se constituyeron hasta el periodo dictatorial comienzan a colocar en tensión sus formas tradicionales de gestión y circulación del trabajo.

En el plano formativo académico, surgen una serie de fenómenos secundarios al objeto de estudio que no son menores: *alta demanda de estudios superiores en la carrera de actuación por parte de jóvenes cada año, frente a una alta tasa de cesantía e inestabilidad laboral*⁷; apertura generalizada de carreras de actuación en universidades privadas, lo que provoca la reducción del campo laboral una vez egresados como profesionales⁸; mallas curriculares que no se diferencian demasiado entre sí, en las cuales, coincidentemente, no aparecen aspectos del proceso histórico del teatro popular, contenidos que resultan claves para entender el teatro actual y sus inclinaciones dramatúrgicas, sus formas de circulación y su articulación con la comunidad social.

Respecto de la producción de conocimiento, el teatro popular chileno no ha sido precisamente del *interés de la investigación social*, o al menos, no ha sido analizado de la misma forma como ha sucedido con otras líneas

7 Es difícil encontrar información sistematizada, o un número exacto de la cantidad de instituciones, academias o universidades que imparten la carrera de teatro en Chile, o datos respecto de matrículas o número de egresados.

8 CNCA: Mesas técnicas de educación artística superior, 2009.

de teatro, como el independiente y universitario. Por tanto, sus dinámicas, tensiones internas, sus discursos de contenido, en síntesis, su poética⁹, no es fácil de encontrar en la literatura local.

Durante los 90, y a pesar de los intentos para intercambiar y reflexionar sobre estas problemáticas, los grupos en cuestión no fueron capaces de articularse, provocando una aparente atomización del movimiento teatral chileno, es decir, a diferencia de lo ocurrido en dictadura, donde efectivamente existían instancias de encuentro e intercambio con fuerte vínculo entre grupos y con las comunidades de base¹⁰.

Desde mediados de los 90, el teatro popular y el teatro en general, adoptaron como espacio de intercambio la industria cultural, léase, el mercado de los festivales, esto afectó a la histórica articulación entre el teatro y las organizaciones de base y, de paso, al debilitamiento del tejido social.

La “renovación de la política” y la adecuación de los sujetos a la renovación cultural a partir de la Transición Democrática, también afectó a los grupos de teatro que ocuparon un lugar de resistencia durante el régimen militar, debiendo enfrentarse a un nuevo escenario social y económico, y quien pretendía ocupar una posición de resistencia respecto de las condiciones de la renovada industria cultural, se fue convirtiendo al ostracismo, o bien, en un operador de la cultura como único medio que le permitía cumplir su función. (Eco, 1968)

En nuestro país no es desconocido para nadie el impacto transversal provocado por el régimen dictatorial y continuado en su estructura durante el período de Transición Democrática, especialmente, lo referente a la cultura y la ciudadanía. Esto ha producido, entre otras cosas, una *profunda desarticulación entre las prácticas culturales artísticas y las prácticas comunitarias*. En este sentido, es evidente el retroceso del tejido social frente a la instalación definitiva del mercado de bienes que también toca a la cultura, provocando al menos dos cuestiones:

- a) disminución casi radical de la acción de resistencia de los grupos teatrales en los últimos 30 años
- b) estado de sobrevivencia y precariedad económica en un importante grupo de profesionales y sus grupos de teatro.

Mirando la cartelera en los últimos 19 años¹¹, conjeturamos, a priori, la desaparición de propuestas grupales de teatros populares surgidos durante la dictadura, y notamos a su vez, que sus agentes han sido absorbidos

9 Vamos a entender la *poética*, como el discurso complejo (político, social y estético) con que la obra se da a conocer ante un público o ante las comunidades sociales donde se presenta.

10 Véase en CENECA: “Teatros Universitarios; 1940-1973”, (1982); “Agrupaciones culturales populares”, (1983); “Poética de la población marginal” y “Teatro chileno en la década de los 80”, (1987).

11 Este estudio contempla la sistematización de las obras mostradas en Teatro a Mil, entre los años 2004 y 2013. Ver anexo en: www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/docs/stgoamil.pdf

por el mercado teatral. De la misma forma es posible observar que, “lo popular” tiene un significado que resulta inconsistente para un número importante de actores y actrices del mundo del teatro, especialmente académico, pero estaría siendo retomado como concepto y forma por nuevos grupos que trabajan especialmente en el espacio público: teatro de muñecos y teatro callejero.

“SANTIAGO DE CHILE.- Con la presentación gratuita en dos barriadas populares de igual número de conocidas obras teatrales chilenas se inicia el domingo por la noche el XVII festival internacional de ‘Teatro Santiago a Mil’, que lleva el teatro, la danza y la música a la calle.

‘La Negra Ester’, que recrea los amoríos juveniles de una prostituta, la cultura popular criolla, acompañada por una banda sonora en vivo, podrá ser vista en la barriada capitalina de Peñalolén. ‘Tres Marías y una Rosa’, que recuerda a las tejedoras y bordadoras de arpilleras que mostraban la represión y caos posterior al golpe militar de 1973 en sus trabajos, será recreada en el frontis de la municipalidad de la barriada popular de Pedro Aguirre Cerda.

(...) También se podrá ver obras en salas de teatro, como ‘Lo Crudo, Lo Cocido y Lo Podrido’, de Marco Antonio de la Parra, que muestra a tres garzones encerrados en el restaurante ‘Los Inmortales’, esperando el retorno de las glorias del pasado, que fue censurada por la vice rectoría de la Universidad Católica, en 1978, antes de ser estrenada. Era una época en que las universidades eran dirigidas por generales o almirantes, tras el golpe militar del general Augusto Pinochet’.¹²

Así, las nuevas tendencias del teatro surgidas de los grupos independientes de teatro popular, salvo contadas excepciones, se inclinan a contar historias de gran impacto social (puestas en escena)¹³, aparentemente, desvinculados de los sectores desde donde surgen estas historias. Se ha optado por relatos dramáticos, que procuran el interés de un público general que cancela una entrada, un público, en apariencia, sin interés en temas sociopolíticos. Esta desvinculación del teatro con la vida comunitaria ha ido restando importancia al tipo de creaciones desarrolladas desde las demandas y simbología del propio pueblo.

Por su parte, la circulación de la producción de los grupos de teatro popular se circunscribe hoy día a espacios de teatro comercial, principalmente, salas, colegios, municipios, siendo de todos ellos, excepcionales los grupos que mantienen vínculos con la comunidad de base. Esto da cuenta que la producción de significados creativos vinculados al teatro y la dinámica de los procesos sociales donde se articulan el teatro y la comunidad, se estarían encontrando en peligro de extinción, dada la fuerte influencia de los

12 Ver en:

<https://www.informador.mx/Cultura/Teatro-callejero-y-gratuito-en-Chile-20100103-0072.html>

13 Algunas historias recientes de obras de teatro; “El Muro, (historia del Tila); “Las niñas Araña” (historia de adolescentes ladronas), etc.

grandes medios de comunicación en la conciencia popular, perdiéndose así un importante aliado, es decir, el teatro para la transformación social, la comunidad. El teatro popular en Chile desarrolla prácticas socioartísticas que aparecen como insuficientes para las demandas de un público crecientemente crítico a la hegemonía cultural.

En los últimos 35 años el teatro popular ha vivido una adecuación respecto de los principios de resistencia de este campo, esta tensión debiera haber empujado a actores y actrices a una reflexión al interior de sus grupos, producto del cambio de escenario económico, social y cultural. En apariencia, el teatro popular en Chile vive un profundo cambio coincidente con las tensiones que provoca el concepto de cultura popular.

Se hace necesario indagar el fenómeno de la cultura, en particular el teatro popular en el contexto del neoliberalismo, aportando con esto información que hasta ahora está inconclusa respecto de una historicidad en este campo. Aunque este desafío contiene serias complejidades metodológicas que imposibilitan establecer certezas en cuanto a la trayectoria de esta memoria histórica, nos mantiene motivados a entregar al menos información cualitativa. Por tanto, el primer problema que va a abordar esta tesis es el *desconocimiento de las nuevas generaciones vinculadas a la cultura y a la ciencia social y su relación con el teatro popular* de las últimas décadas¹⁴.

No es menor el conocimiento e impacto causado por la emergencia de metodologías adquiridas por especialidades de las ciencias sociales, como por ejemplo, psicodrama, teatro espontáneo, animación sociocultural, coaching, sociodrama, etc., los cuales poseen contenidos y metodologías provenientes de la teoría del teatro social, muchos de estos son aplicados actualmente por dichas disciplinas en una serie de campos y estructuras sociales.

Por el lado de la política pública es importante la generación de conocimiento y espacios para la investigación en teatro popular, puesto que hasta ahora, existen principalmente dos centros de investigación de las facultades de teatro de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile, ambas centradas en exploraciones estéticas y literarias donde se pueden encontrar entrevistas a dramaturgos o directores de teatro con trayectoria y con discursos centrados más en la creación que en las prácticas grupales del teatro ligadas al campo social.

Entre los años 2008 y 2011, el principal fondo ligado a la investigación y la tecnología en Chile no contempló el ámbito de la cultura como eje de su presupuesto lo que lleva a una reflexión crítica respecto del lugar que ocu-

14 Revisar las mallas curriculares de las carreras de arte y ciencias sociales en las distintas instituciones de educación superior, permite evidenciar la invisibilización literaria de los movimientos socioculturales ocurridos en Chile durante la dictadura, y por ende, la limitada información respecto de los actuales procesos de enajenación social y política.

pa la dimensión cultural en la perspectiva de desarrollo en nuestro país¹⁵. Es necesario avanzar hacia centros de estudio académicos que incluyan entre sus temáticas la cultura popular, en particular, el teatro popular, en el intento de registrar los procesos que marcaron tendencia en un contexto histórico con fuerte influencia en los movimientos sociales populares.

Finalmente, y a modo de opción metodológica, es importante argumentar para este estudio la fuente de información entregada por boca de quienes son sus propios protagonistas, quienes han vivido este proceso vinculado al Movimiento de Teatro Popular y Comunitario, escuchando desde ellos aquellas percepciones y motivaciones que los han llevado a conformar y a desarrollar una línea estética e ideológica muy específica de la cultura popular y, en algunos casos conformar algunas de las redes más importantes de teatro independiente y popular en Latinoamérica¹⁶.

Es necesario interpretar los discursos que realizan los directores de compañías de teatro popular en Chile, para analizarlos y socializarlos en nuevos espacios de discusión —sean académicos, sociales o del mundo artístico— con el objetivo de entender algunos fenómenos que forman parte de nuestra memoria cultural y del actual quehacer teatral. En resumen, el propósito del estudio es registrar y categorizar la dinámica de los cambios sufridos por el teatro popular en los últimos 35 años a partir de la identificación del perfil de un grupo de compañías de teatro de Santiago¹⁷.

Cobra relevancia la exploración del entrevistador que conjuga dos desafíos; el de haber participado como actor de teatro en forma práctica del fenómeno que se intenta abordar, y en segundo lugar, estar actualmente instalado en un campo académico como sociólogo donde se analizan e investigan fenómenos sociales. Este desafío que Pierre Bourdieu denomina como el “rol del sociólogo”, establece, para esta investigación, una oportunidad metodológica de hacer posible que la experiencia práctica del fenómeno, sea contrastada desde el campo objetual teórico específico de la sociología. En segundo lugar, y siguiendo a Tomás Villasante, tomando en consideración el enfoque dialéctico de la Investigación Acción Participativa, este estudio considera a un investigador participante directo del proceso inserto en la problemática del grupo y sujetos de estudio, “tomando posición” en la transformación y mejoramiento del problema de los grupos, y a su vez, produciendo información.

15 Resumen Estadístico Fondecyt, 2008-2011. Ver en: <https://www.conicyt.cl/fondecyt/2012/09/28/resumen-estadistico-programa-fondecyt-2008-2011/>

16 Existe variada experiencia respecto del movimiento de teatro popular en Latinoamérica; redes de encuentros, economías sustentables y espacios de formación, son algunos de los ejes que promueven desde hace al menos 4 décadas iniciativas como: Entepola (Chile, Argentina, Paraguay); Red de teatro comunitario y Movimiento de teatro popular MOTEPO (Argentina); Encuentro de Teatro Comunitario Catalinas Sur (Argentina); Encuentro Nacional de Teatro Comunitario y Red colombiana de teatro en comunidad, (Colombia); Grupo Galpao y Red Nacional de Teatro Comunitario en Puntos de Cultura (Brasil), etc.

17 Ver Muestra de participantes.

Al tratarse de una investigación donde las entrevistas se realizarán a directores de teatro, cobran relevancia una serie de cuestiones prácticas que se podrían resumir en:

- a) un aporte a la inclusión temática en la academia
- b) un aporte que fortalezca e insuma a través de conocimiento empírico, la mirada que tienen los científicos sociales actualmente, motivando su interés por este tema
- c) aportar al análisis del teatro popular en los estudios culturales.

A diferencia de los estudios sociológicos tradicionales que concluyen como documentos paralizados en una biblioteca o encerrados en un cajón de oficina, esta investigación cobra sentido práctico por tres motivos:

- Se hará una *devolución efectiva* de un documento sintetizado a los entrevistados para ser utilizado como herramienta de reflexión y revisión de procesos internos de los grupos.
- Una vez finalizada la investigación, se realizará un *encuentro con los participantes* para debatir en forma presencial los resultados del estudio facilitando el diálogo y motivando posibles proyectos conjuntos, tanto reflexivos, estéticos o de trabajo artístico y social.
- Gestionar un evento de *lanzamiento con publicación de este estudio*, convocando a diversos actores para reinstalar el tema del teatro popular entre académicos, encargados del gremio, participantes de instituciones del estado, municipios, etc.

La investigación no contempla aportes estructurales al campo teórico, sin embargo, tiene la intención de entregar algunas pistas para futuros estudios, acercando la matriz de análisis del teatro popular chileno y su re-encercamiento a la sociología del arte¹⁸. En definitiva, esta tesis pretende ser un aporte al debate acerca de lo popular en las artes, al debate sobre las teatralidades y la sociología, en tanto teatro popular en las artes como un campo en permanente disputa por la hegemonía del arte y los renovados movimientos sociales.

18 Es importante mencionar la existencia del Núcleo de Investigación de Artes y Prácticas Culturales del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, el cual ha sido un importante espacio —sino el único— para dar cabida a estos temas de gran interés para las nuevas generaciones.

PRIMERA PARTE
EL SENTIDO

CAPÍTULO I

LA CULTURA

Para iniciar este capítulo proponemos una primera distinción relacionada con la complejidad del contexto, es decir, un escenario lleno de laberintos donde no se puede recoger en una sola categoría todas las cosas que hace el pueblo como concepto de cultura, sin observar que, la verdadera distinción analítica surge de aquella oposición dicotómica que permanece y se acentúa en la estructura social.

El concepto de cultura proveniente del pueblo versus aquella que no es del pueblo, hegemonía versus contracultura, poder versus subalternidad, etcétera. Así, el principio estructurador de lo popular sigue siendo la oposición entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite (dominante) y la cultura de la periferia (dominada).

Una segunda distinción dice relación con que esta dicotomía ha constituido el elemento principal de la discusión teórica del último siglo, en donde se mantienen en una relación dependiente la cuestión popular y la teoría de clasificación social.

En tercer lugar, esta discusión también tiene una disputa polarizada entre los campos sociales, académicos y políticos, donde cada cual desde sus propios dominios persigue la hegemonía de sus formas y el control de sus permanentes cambios. Esta última dimensión estaría produciendo una doble tensión aún no resuelta, aquellas categorías levantadas de las prácticas culturales que desarrollan los sujetos y que pueden denominarse como populares y aquellas observaciones científicas y teóricas donde se enfrentan posturas dominantes y subordinadas.

El esfuerzo entonces sigue siendo definir o volver a denominar lo “popular” resituando sus significaciones esenciales en el tiempo en que vivimos, donde, por ejemplo, el mismo discurso social establece nuevas denominaciones para señalar aquello que, históricamente, identificaba al pueblo: lo que antes fue “clase popular o del pueblo”, hoy día es “ciudadanía”, “sociedad civil” o “tercer sector”.

Los próximos párrafos pretenden aportar al debate entre las viejas tensiones teóricas¹⁹ y las nuevas prácticas socioculturales que transversalizan nuestra sociedad actual. Las preguntas en cuestión apuntan a conocer los ejes de la tradición teórica europea que habla de la cultura popular y cómo esta se enfrenta a los nuevos escenarios sociales y culturales, especialmente, referido a las nuevas generaciones y sus prácticas relacionales, políticas, culturales y de consumo. Una discusión en torno a las bases epistemológicas y metodológicas para observar la dimensión de la cultura popular.

¿Existe una cultura popular?, ¿hay música popular?, ¿qué es hoy lo popular?, ¿cómo se relaciona actualmente lo popular en tanto sus perspectivas, ideología, resistencias, consumo, política, reproducción técnica, tensión hegemónica?, ¿hay un cambio en la relación histórica entre lo popular (del pueblo) y lo popular (del mercado de consumo)?

Lo seguro es que existe un debate que entre sus resultados ha producido el desprendimiento de lo popular, una tensión latente que va desde el sujeto y sus prácticas cotidianas hasta la reflexión académica.

Según Wikipedia, la palabra “pueblo” proviene del término latino *populus* y permite hacer referencia a tres conceptos distintos: a los habitantes de una cierta región, a la entidad de población de menor tamaño que una ciudad, a la clase baja de una sociedad.

La RAE, por su parte, menciona Ciudad o villa, Población de menor categoría, conjunto de personas de un lugar, región o país, gente común y humilde de una población.

Desde la antropología se trataría de un conjunto de personas que componen una nación, personas que conforman tan solo una parte de un país como ser una localidad o una región que se encuentra situada fuera de lo que es la gran ciudad, lo que llamaríamos zona rural. Para designar alguna identificación de tipo étnico, especialmente, en aquellos contextos en los que se utiliza expresiones del tipo pueblos primitivos, antiguos o indígenas.

La sociología dirá que se trata de identidades colectivas que cristalizan en la idea de pueblo con aspectos esenciales de la comunidad, un territorio (el pueblo del Nilo, el pueblo de París), la identidad histórico religiosa (el pueblo judío), la identidad cultural (el pueblo mapuche), la identidad política (el pueblo argelino) y la identidad social (el Pueblo Trabajador).

Desde el sentido común, lo popular vendría a ser todo aquello relacionado o propio del pueblo, aquello que procede o tiene que ver con las clases sociales más bajas de la sociedad, da cuenta de aquellos menos dotados, tanto cultural como económicamente, también denomina “popular” cuando una persona es muy querida y reconocida por el común de la gente.

De igual manera, se le llama popular a una forma de cultura tradicional que un pueblo considera como propia. Así como a un conjunto de manifestaciones artísticas creadas y consumidas por un pueblo.

19 Simmel, Grignon, Passeron, De Certeau, Bourdieu, entre otros.

Contraste y oposición con la cultura burguesa o académica que se caracterizan por ser más elitistas y están vinculada a la “alta cultura”. En síntesis, serán conceptos eclécticos, difusos, descontextualizados, errados, contradictorios, sustantivos, marginados, actualizados, aunque asociados a la cultura popular.

En 1872 uno de los fundadores de la Antropología, el inglés Edward Taylor definió la cultura en sentido etnográfico amplio, catalogándolo como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”. (Taylor, 1865)

Otra noción la entrega Franz Boas, para quien “... la cultura incluye todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo en la medida en que se ven afectadas por las costumbres del grupo en que vive, y los productos de las actividades humanas en la medida que se ven determinadas por dichas costumbres”. (Boas, 1964)²⁰

El investigador polaco, trabajador de campo y reconocido por la sociología y la antropología moderna, Bronislaw Malinowski (1942), se refiere a la cultura como “... la herencia social que incluye los artefactos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados” y concluye: “la organización social no puede comprenderse verdaderamente excepto como una parte de la cultura”²¹.

Cuarenta años después, el norteamericano Clifford Geertz (1966) define la cultura como “... complejos esquemas de conducta-costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos/planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones —lo que los ingenieros de computación llaman programas— que gobiernan la conducta”²². Finalmente, Anthony Giddens (1989) se refiere a la cultura como “los valores que comparten los miembros de un grupo dado, a las normas que pactan y a los bienes materiales que producen, siendo los valores ideales abstractos, mientras que las normas son principios definidos o reglas que las personas deben cumplir”. (Giddens, 1973)

En esta primera etapa podemos resumir de las definiciones anteriores a la cultura como aquellas orientaciones de sentido y expresiones simbólicas de la existencia humana que han permitido evidenciar en las relaciones sociales y en las trayectorias históricas, modos de hacer, pensar y actuar del sujeto y el colectivo, movimiento continuo no lineal, que se constituye a partir de procesos sociales, pasos y formas simples a complejas en contex-

20 Boas, Franz (1964), “La raza, el lenguaje y la cultura”. En *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. Pág. 160. Solar/Hachette, Buenos Aires.

21 Malinowski, Bronislaw (1981), “Una teoría científica de la cultura”. Capítulo IV, ¿Qué es cultura? Pág. 43. Ediciones Edhasa.

22 Geertz Clifford (1994), “Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas”. Capítulo 5. El arte como sistema cultural, pág. 116. 1º Edición Paidós, Buenos Aires.

tos históricos, articulándose con procesos de civilización, proceso no solo “externo”, sino también subjetivo.

El análisis de la cultura pasa a ser un desafío porque puede estancarse o reinterpretarse, petrificarse o renovarse con una interpretación distinta, por cuanto no hay en la cultura ni tampoco en el cuerpo histórico, ya sea *hombre - tiempo - espacio*, reglas definidas de relaciones sociales y entre constructos conceptuales. Haciendo una comparación significativa entre los conceptos de cultura y civilización, Marcel Mauss, distingue la civilización como “aquellos fenómenos sociales no vinculados a un organismo social determinado, que está más allá de un territorio nacional y que se conforma en periodos de tiempo e historia que también van más allá de una sola sociedad. (Mauss, 1994)

Ernst Cassirer coloca en esta perspectiva al hombre como un “animal simbólico” y no como animal racional distanciándolo de esta forma de los otros organismos vivos, pues su relación con lo real, estaría dada por las relaciones simbólicas, por tanto, las distintas formas de “lo real” estarían dadas en la cultura que vendría a ser por parte del ser humano, el análisis lógico de las representaciones de lo real, una capacidad reflexiva de las formas simbólicas; mitos, religión y arte. (Cassirer, 1979)

El mundo del arte va más allá del mundo empírico que existe y que se encuentra dado, incursiona en lo mítico, en las representaciones a través de las cuales el hombre muestra y refleja su realidad. La cultura precede a la visión histórica y existe detrás una estructura que clasifica, ordena y organiza los hechos buscando entre las actividades humanas y sus creaciones históricas, mitos, religión, obras y ciencia, es decir, una unidad de acción más que de efecto o, dicho de otra manera, una unidad de procesos creativos, que son más que un mero producto. En síntesis de las nociones teóricas mencionadas de cultura, podemos decir que se trataría de un conjunto de símbolos sin una validez lógica y universal que da contenidos de significación a la existencia humana con un acento simbólico y significativo a través de las dimensiones del arte, la religión y la metafísica y estos a su vez se encuentran ligados a un cuerpo histórico en forma indisoluble.

Nuestro segundo tema en cuestión, tal vez algo más complejo y esquivo a la de una definición científica que se ha manifestado solo en la periferia de la cultura, es la cuestión de lo popular.

Lo Popular

Tomemos el sentido común de las cosas que se califican de populares, masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo. Esta es la definición del mercado, asociada a la manipulación de la cultura del pueblo.

Resulta evidentemente insatisfactoria la categoría del sentido común adoptando todas las cosas que hace el pueblo como concepto de lo popular, siendo necesario observar una distinción analítica que supere la tradicional oposición dicotómica: el pueblo versus no del pueblo, hegemonía versus contracultura, poder versus subalternidad, etc.

Para Hall, el principio estructurador de lo popular en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite (dominante) y la cultura de la periferia (dominada), existe una oposición que estructura el dominio de la cultura entre lo popular y en algo no popular.

“... hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes”²³.

Ahora bien, lo popular a lo largo de los últimos 30 años se ha ido construyendo como una dimensión tensionada entre los campos sociales, académicos y políticos donde cada cual desde sus propios dominios persigue la hegemonía de sus formas y el control de sus permanentes cambios²⁴, estructurando este campo en formaciones dominantes y subordinadas. Siguiendo a Hall, estas relaciones de dominación y subordinación, se instalan como:

“... el proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder derrostrar otras; lo popular tiene en su centro las cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que definen el campo de la cultura; esto es, la cuestión de la lucha cultural y sus múltiples formas”²⁵.

En definitiva, el foco principal de atención sería la relación entre cultura y aquellas cuestiones referentes a la hegemonía, entendiendo esta como la intención de tomar posesión de un campo en disputa. El dilema no sería entonces definir o red denominar lo “popular”, sino más bien, volver a situarlo en sus significaciones esenciales de la época en que vivimos y de la instrumentalización hecha por el mercado. La cuestión es resignificar lo popular reconstituyéndolo para el pueblo, o bien, construir nuevos constructos que signifiquen en la actualidad aquello que fue en algún momento lo popular y su carga ideológica ligada al pueblo y a la resistencia a la hegemonía cultural.

23 Hall. S. (1984), “Notas sobre la desconstrucción de lo popular”. Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.), Historia popular y teoría socialista, Crítica, Barcelona (Pág. 7).

24 Néstor García Canclini desarrolla esta tensión de manera transversal a la cultura, y aunque cuestionado, es el autor que instala la discusión para las ciencias sociales a partir de la década de los 80.

25 Ibid, pág. 8.

La aparente crisis del término popular responde, entre otras cosas, a su significación más antigua asociada a la resistencia al capitalismo y a las luchas por la justicia social. Hoy, por ejemplo, ya no se habla de “clase popular o pueblo”, sino de “ciudadanía”, “sociedad civil”, “tercer sector”, etc., valorando con ello el sentido amplio de formas de organización tradicional de la sociedad más allá del Estado, formas sociales que están más allá de los sistemas de representación social y política que poseían tanto los partidos políticos, como las organizaciones de base comunitaria.

Algunos renombrados teóricos a mediados de los 80 dan un giro a la forma tradicional con que se analiza la cultura latinoamericana²⁶. Este vuelco redundante especialmente en que las categorías tradicionales de lo nacional y lo continental se fragmentan bajo los efectos disolventes de la mundialización económica y la globalización comunicativa. Son necesarias nuevas definiciones socioculturales de las identidades ya no solo bajo los símbolos que sustentan el latinoamericanismo de los 60 (Pueblo, Tradición, Estado, Nación, etc.), sino incluir la hibridez transcultural como el rasgo de una cultura de la fragmentación, la apropiación y la resignificación, que combina vocabularios e identidades. En definitiva, queda claro que el eje centro/periferia ha dejado de basarse en localizaciones fijas y polaridades homogéneas como se pensaba hasta los 70.

Sobre este último aspecto no es solo el cambio del término, sino más bien, la opinión que poseen las nuevas formas de representación popular como síntomas del advenimiento de la globalización, junto a opiniones que cuestionan una redemocratización de las condiciones que permite el capitalismo desde el centro de su poder. Para redefinir lo popular, una opción posible sería buscar nuevamente desde la orilla —periferia/marginalidad— la forma de contrarrestar los significados producidos desde el centro, pero ahora, en nuevos contextos, es decir, analizar lo popular respecto de lo producido por las Teorías del Desarrollo de los 50, 60, y contrastarlas en el marco de la globalización del siglo XXI, período en el cual se evidencian profundas transformaciones culturales produciendo aún más confusión que comprensión, esto suscita nuevas interrogantes que preguntan acerca de los cambios de las estrategias desplegadas en las prácticas populares²⁷.

No es menor el cambio producido por la globalización y la jibarización de los Estados Nacionales al referirse a la cultura popular; una pista interesante es buscar intersticios que aglutinan y relacionan a grandes masas de territorios virtuales, con distintas lenguas, modos y motivaciones; en definitiva, la cultura popular manifestada en un nuevo contexto que, en palabras de Garretón, se expresa a través de la instalación de la globalización,

26 Ver Tisio Escobar, García Canclini, Jesús Martín Barbero, entre otros.

27 Jean Franco, “La Globalización y la crisis de lo popular”, ensayista y crítica literaria británica residente en EEUU.

una “internacionalización conjunta entre imperialismo y neoliberalismo” que dejaría al Estado en una doble marginalidad cultural, la distanciada del pueblo y la aparición de nuevas formas de acción social internacionalizada. (Garretón, 2004)

García Canclini reconoce esta situación cuando pregunta: ¿cómo estudiar entonces a los millones de indígenas y campesinos que migran a las capitales, a los obreros subordinados a la organización industrial del trabajo y el consumo?; ¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular?; ¿cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que (los proyectos) se iguallen a todos?

Es evidente que las preguntas del antropólogo se relacionan con diversos problemas aparentemente diferentes: la cuestión de la fragmentación, la hibridez y el problema de la creciente homogeneidad de lugares desprovistos de cualquier particularidad local o nacional, como por ejemplo los centros urbanos, los aeropuertos y los centros comerciales. (Canclini, 1990)

Tanto la homogeneidad como la hibridez desafían las definiciones más viejas de identidad nacional, de comunidad y, por tanto, de lo popular²⁸. Sin embargo, el concepto de hibridez se debilita cuando se establece una relación histórica de mestizajes y sincretismos producidos desde la irrupción europea en América, es decir, el concepto no sería original pues las permanentes dinámicas de intercambio y análisis socioantropológico estarían establecidos desde hace ya varios siglos.

Antes, lo popular era un indicador de la diferencia entre Latinoamérica y otros continentes, una diferencia que según la clase más cercana a la metrópolis se determinaba por la distancia que se percibía de la categoría del Estado nación naciente. Un claro ejemplo de este distanciamiento, es la figura del *huacho* como arquetipo chileno latinoamericano cuyo capital cultural y simbólico proviene principalmente de la tradición rural y se incorpora a la urbe y a la modernidad con toda su carga histórica vinculada a la pobreza y marginación como resultado del mestizaje. (Montecinos, 1996)

La cultura popular servía igualmente como indicador de subdesarrollo, era *pre* ilustración, *pre* alfabetismo, era tradición como lo opuesto a progreso, era lo “pre”, es decir, “lo anterior a”, atraso como lo opuesto a modernidad, vagancia o relajo como lo opuesto a ética del trabajo desde una visión ilustrada y posmoderna. Hoy podríamos estar hablando del nativo digital global y las distinciones de un sujeto en un *habitus virtual* —¿por qué no?— para comenzar a definir una nueva y determinante dimensión de la cultura popular.

Antonio Gramsci desarrolla una distinción cuando plantea que “una canción popular en el contexto de un país y de su cultura no es la calidad

28 García Canclini, entiende por hibridación cultural los modos en que determinadas formas se van separando de prácticas existentes para recombinarse en nuevas formas y nuevas prácticas.

artística, ni el origen histórico, sino la manera como ésta —la canción— percibe el mundo y la vida, en esto podemos buscar la colectividad de la canción popular y de lo popular en sí mismo”. (Davidson, 1969)

En tal sentido, Gramsci examina como un fenómeno dependiente de las ideologías dominantes al folclor, a propósito de que este es el que siempre ha estado atado a la cultura de la clase dominante y, a su manera, se ha apropiado de ciertos aspectos de ésta convirtiéndolo en parte de las tradiciones precedentes.

Siguiendo con el ejemplo del folclor, la mayoría de sus elementos esenciales son conservadores y son retenidos por los agentes como ideas objetivadas, cosificadas y que sirven para perpetuar una estratificación cultural en la sociedad. Es fácil identificar en Chile, por ejemplo, las fiestas tradicionales donde el folclor es utilizado como instrumento simbólico especialmente por las clases hegemónicas como única respuesta a la construcción histórica de la cultura popular, pero, ¿se podría llamar popular a los Huasos Criollos, aquellos personajes de la antigua aristocracia chilena vistiendo una vestimenta de alto valor monetario y disfrutando de canciones reaccionarias de los Huasos Quincheros?²⁹

Al igual que el concepto de sentido común, Gramsci no rechaza el folclor en su totalidad³⁰, sino que individualiza dentro de este un núcleo de elementos positivos que si son replanteados pueden ser incorporados en una concepción del mundo más elevada, la filosofía de la praxis.

La crisis de lo popular, según Jean Franco, puede entenderse de diferentes formas: por una parte, existe una crisis de la terminología dado que los significados más antiguos de la palabra popular ya no corresponden a grupo alguno estable y, por otra parte, la idea de una cultura hecha por el pueblo mismo dejó de ser viable. Como resultado de lo anterior, tenemos los intentos de describir la diferencia local, regional, nacional, latinoamericana y global, en general, en términos de hibridez o de nostalgia.

En otro sentido, la crisis de lo popular también puede interpretarse como un problema de representación dentro de las sociedades neoliberales, en donde la estratificación social se entiende en términos de consumo y los movimientos sociales a nivel global son capaces de traspasar los límites de las clases. Aquí lo popular se caracteriza por el nivel de consumo,

29 Nombre de un grupo (autodenominado) folclórico, que apoyó el golpe de estado en Chile y que a través de sus canciones sintoniza con la aristocracia e ideología de derecha.

30 La palabra “folclor” surgió en un momento preciso de la historia europea, cuando se aceleraba la desaparición de las culturas preindustriales. W. J. Thomas propuso el término en 1846, en una carta escrita a la revista británica *The Athenaeum*. La idea se asocia con una tradición alemana, mejor conocida por la palabra *Volksgeist* asociada con el filósofo Herder, y era que la palabra folclor debería sustituir al apelativo anterior de “antigüedades populares”; siguió refiriéndose a la preservación del pasado, pero con nuevas e importantes connotaciones de seriedad, puesto que “lor” incluía los significados de enseñanza y erudición, y “folc” aludía, al mismo tiempo, a la gente en general y a la idea de nación.

especialmente de conocimiento, a través de nuevos dispositivos comunicacionales facilitados por las tecnologías.

Pero, también hay otro punto de vista en el cual lo popular, definido por su marginalidad dentro del sistema mundial, pone en crisis el discurso de la Ilustración del progreso a través de la autoayuda, la educación y la movilidad ascendente. De más está decir que la fuente de esta última postura es Antonio Gramsci, cuyo concepto de “lo popular nacional” todavía tiene vigencia para una parte de la izquierda latinoamericana. (Gramsci, 1940)³¹

Hasta en este caso uno puede hablar de la crisis de lo popular, pues muchos de los identificados con la resistencia al capitalismo, fundamentalmente ideologías de izquierdas renovadas posteriores a las dictaduras latinoamericanas y actualmente desvinculados de las luchas por la justicia social, cambiaron sus lógicas marxistas, abandonando el término popular y su carga simbólica, por conceptos como “ciudadanía” o “sociedad civil”, dando énfasis así a formas que construyen imaginarios sociales donde la participación y la incidencia tradicional del pueblo, hoy, a diferencia de décadas pasadas, se instalaría como discurso desde la función de la institucionalidad, organizaciones civiles (ONG) o estructuras del Estado, que obviamente están desligadas de la lucha social del pueblo³².

En vista de este mapa cambiante de las últimas décadas, la teoría cultural ha estado cuestionando cada vez más la estructura de un discurso que separa lo “popular” de lo “culto” en razón del valor. García Canclini, —tomando como ejemplo a los países en Latinoamérica— sostiene que, diferenciar entre los productos de los artistas y de los artesanos es una forma de diferenciación social³³, afirmando con esto que la cultura global —en particular el turismo— no necesariamente causan la degeneración de los productos de los artesanos, sino que contribuyen a su enriquecimiento y expansión³⁴. En forma bastante similar, los medios de comunicación

31 La connotación de Nación refiriéndose a los cuentos, canciones, costumbres, ritos y proverbios que configuraron el espíritu colectivo de un “pueblo” en particular, la noción de *Volksgeist* nació de una reacción romántica a la Ilustración Enlightenment. A diferencia de las categorías analíticas y generalizadoras de los sistemas científicos de la Ilustración, ponía énfasis en la identidad, entendida como el crecimiento orgánico de culturas nacionales como estilos de vida circunscritos a un territorio determinado. Al mismo tiempo, se asociaba con una idea de comunidad representada por la vida campesina, opuesta a la sociedad industrial y a la alta cultura. Introducción a la cultura popular en América Latina. William Rowe y Vivian Schelling.

32 Es importante mencionar que este fenómeno se produce a partir del traspaso conceptual de una sociedad que establece grupos sociales populares a grupos denominados como ciudadanos o sociedad civil respondiendo a una reflexión proveniente de países desarrollados que posterior a la caída del muro de Berlín requieren nuevos enfoques para denominar las estructuras sociales en contextos de globalización.

33 García Canclini (1988), “Cultura transnacional y culturas populares”, (ed. con R. Roncaglio), Ipal, Lima.

34 Un ejemplo de esto es la comunidad de Otavaleños en Ecuador, quienes manteniendo lo esencial de su cultura, se han ido adecuando al mercado de consumos y es fácil verlos desplazarse en vehículos 4x4.

de masas y las viejas formas de la cultura popular son interdependientes, por ejemplo, las teleseries toman posesión cuando el melodrama real de lo social es imposible de superar por los sujetos y, a la inversa, la cultura que se transmite oralmente utiliza íconos de esta misma cultura de masas influenciados profundamente por los medios de comunicación masivo. (Barbero, 1987)³⁵

Ahora bien, aparentemente Canclini relativiza el consumo como incidencia política de los sujetos, cuestionando a la masa consumidora en periodo de globalización, como productores de cambios en la estructura social, distinguiendo los movimientos sociales actuales de aquellos de décadas pasadas.

Tomando en cuenta el trabajo desarrollado por Mijaíl Bajtín en su libro *Rabelais*, colocamos un nuevo argumento de análisis frente a lo popular: el sujeto y la historia. Así como Bajtín instala una línea analítica de clasificación social, económica y cultural, muy semejante al trabajo desarrollado por Marx, en torno al cuestionamiento del capitalismo, coloca a la cultura como una dimensión dialéctica de acuerdo al lugar que ocupa el agente en la estructura social e histórica, en este análisis estructural de lo popular podríamos conjeturar entonces que, según el lugar, la historia y la ideología del agente se establecería su relación política a través de la cultura.

Así pues, si un sujeto que se manifiesta, se expresa y practica un tipo de cultura que identifica a un pueblo, responde a una perspectiva de clase con ideología marxista, o bien se estaría identificando con subculturas marginadas y fracturadas por la cultura dominante. (Poncio, 1998)

La cultura popular siempre estará tensionada por una cultura oficial; una cultura de élite, hegemónica, institucionalizada que responde a las estructuras de poder político y económico constituido como clase dominante. (Guillen, 2011)³⁶

En la dimensión de la cultura popular, podemos situar al arte popular donde los sujetos están comprometidos ideológica y políticamente con su tiempo y con su clase, con su pertenencia y con su historia desde donde

35 Barbero, Jesús Martín (1987), "De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía". Pág. 66. Edición G. Gili, México.

36 Bajtín cambia el punto de referencia de la fenomenología, pasando de un horizonte del Yo a un horizonte del Otro; esto cuestiona la dirección de la filosofía occidental y la visión dominante de la cultura. Para el autor la ideología dominante se basa en la categoría de la identidad y está presente no solo en los proyectos que tienden a conservar y reproducir las relaciones sociales, sino también en los que se proponen modificarlas o sustituirlas. El dominio de la identidad es tal que toda forma de reivindicación se basa en la identificación; tener los mismos derechos de los que mandan, idénticas oportunidades, idéntica vida y felicidad de quien ostenta el poder. Todo ello crea un universo comunicativo en el que son posibles alternativas, pero como mecanismo de identificación de homologación excluye cualquier alteridad. Bajtín analiza las condiciones posibles para subvertir la ideología de la identidad, condiciones posibles en sentido filosófico permitiría entrever y justificar una lógica diferente basada en alteridad. Ver en "Individuo, estructura y práctica social: tres debates en ciencias sociales" Jaime Torres Guillen, Espiral en estudios sobre estado y sociedad, Vol. XVIII N° 50.

Ver en: www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/docs/teoriaydebate.pdf

se producen las reflexiones y las obras de arte, instrumentos estéticos y acciones sociales, a través de los cuales se busca tensionar a la cultura dominante. En este punto la relación teórica entre Gramsci y Bajtin estaría bastante asociada a lo popular desde la perspectiva de Marx, en tanto que, las manifestaciones populares relacionadas con la creación y el arte, estarían en directo vínculo con la lucha de clase que mantiene el sector culturalmente dominado contra el dominante y hegemónico.

Otro interesante argumento, ahora metodológico, instalado por Johannes Fabian, tensiona la teoría científica cuestionando los *usos del tiempo* en tanto estrategia fundamental en el abordaje de nuestro objeto de estudio. Según este autor lo popular contendría una *historicidad* en su análisis por lo cual al abordarlo se debe tomar en cuenta esta dimensión tanto para las hipótesis como para los análisis.

En conclusión, no sería lo mismo un análisis de lo popular en tiempos de la Colonia, que observar lo popular desde las dictaduras latinoamericanas, o bien en el Chile neoliberal del siglo XXI. Debemos tomar en cuenta que la crítica metodológica que levanta Fabian surge al interior de la antropología donde:

“... los objetos de estudio alcanzan etapas evolutivas y amplias trayectorias del ser humano (salvajismo, barbarie, civilización); pero, puede llegar a ser contradictoria su aplicación a procesos sociológicos surgidos en la postmodernidad, especialmente cuando el tiempo es portador de significados y por tanto considerado como un acto político”.
(Fabian, 1983)

Sumado al enfoque histórico, existe otro como elemento central de nuestro tema, el paradigma moderno de la cultura centrado en la industria cultural, que coloca hasta nuestros días una tensión entre la cultura hegemónica y la cultura popular que, desde la reflexión de Jesús Barbero, resulta significativo y urgente realizar el análisis acerca de las contradicciones internas que instalaron los autores clásicos en este tema, donde sobresalen los aportes de Walter Benjamin.

La cultura popular, una forma social de hacer arte

Los párrafos anteriores coinciden con la crítica que se intenta hacer desde este marco teórico, donde existiría una evidente aristocracia cultural, articulada estrechamente a la política y al mercado que se niega a aceptar la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas, que excluyen a la pluralidad de los modos de hacer y usar socialmente el arte.

Incluimos otro autor relevante cuando se habla la cultura y su industrialización: Walter Benjamin, a quien se le suele estudiar como integrante de la Escuela de Frankfurt y, sin embargo, aunque hay convergencia en

sus temáticas, es recién desde hace algunas décadas que se le empieza a analizar sus propuestas producidas a mediados del siglo XX. Las relaciones de Benjamin con Adorno y Horkheimer no siempre fueron convergentes ni amistosas, no obstante, vale la pena mencionar que estos le ayudaron desde Nueva York con el pago de sus artículos mientras aquel vivía su exilio errante en Europa³⁷.

No solo Benjamin fue reconvenido con frecuencia por su heterodoxia, sino que sus amigos editores se permitieron alterar expresiones y retrasar indefinidamente la publicación de sus textos. La lucha de Benjamin es abrirle camino a una búsqueda que nos revela no poco de lo que también nosotros intentamos pensar. La ruptura está en el punto de partida. Benjamin no investiga desde un lugar fijo, pues tiene a la realidad por algo discontinuo.

“La única traba está en la historia, en las redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras o al mito con el cuento y los proverbios que aún dicen las abuelas. Esta disolución del centro como método es lo que explica su interés por los márgenes, por todas esas fuerzas, esos impulsos que trabajan los márgenes sea en política o en arte: Fourier y Baudelaire, las artes menores, los relatos, la fotografía. De ahí la paradoja”.
(Barbero, 1987)

Adorno y Habermas³⁸ lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de esta a la política fragmentariamente, acusan de eso a Benjamin, que fue el pionero en vislumbrar la mediación que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, o sea, analizar las transformaciones desde la experiencia social. Pero, para la razón ilustrada la experiencia cotidiana es lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo impensable. Para Benjamin, por el contrario, pensar la experiencia, es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. Podríamos decir frente a esto que Benjamin se adelanta a la importancia que tiene el método en las reflexiones filosóficas.

No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas, si no se entiende desde la experiencia y, a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra como último resultado, para aquella otra, la cultura y el arte desde lo social, la clave se halla en la percepción y en el uso que se le da a la cultura. Esta última frase coloca a la cultura hegemónica y la cultura popular en evidente tensión, distinguiendo, esta vez, el sentido de cada cual y su efecto en la comunidad social. Se trataría, más

37 Véase el número monográfico de la Revue d'Esthétique, no. 1, 1981, dedicado a W. Benjamin, y el Prólogo de J. Aguirre al tomo I de Iluminaciones, Madrid, 1980.

38 Escribe Adorno acerca de Benjamin: “Su método micrológico y fragmentario no se ha apropiado nunca plenamente de la idea de mediación universal que en Hegel y en Marx funda la totalidad”, en Crítica de la cultura y sociedad I, 2008, Obras completas, Ediciones AKAL, España. Pág. 124.

que de arte o de técnica, del modo cómo se producen las transformaciones en la experiencia práctica y ya no solo en la dimensión puramente estética:

“Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades, el modo y manera de su percepción sensorial”; se busca “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad social”³⁹.

¿Y qué cambios en concreto estudia Benjamin? Los que vienen producidos por la dinámica convergente de las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas tecnologías de reproducción y en la que el cambio que verdaderamente importa reside en “acercar espacial y humanamente las cosas, un signo de transformación social, la de la conquista del sentido para dar condiciones de igualdad en el mundo”⁴⁰.

Continuando con el análisis que realiza Barbero, se menciona que Benjamin cifra su interés por lo marginal, por lo menor, por lo popular, una creencia que Horkheimer y Adorno juzgan como cuestiones místicas. Barbero piensa que justamente ahí se ubica el fondo del debate: la posibilidad misma de pensar las relaciones de la masa con lo popular. Podríamos definir esta relación que hace Barbero con el enfoque transversal que se realiza en la Escuela de Frankfurt en el contexto del Neomarxismo y la búsqueda de la utopía del hombre, considerada como mística en el pensamiento filosófico de ambos autores y, por qué no decirlo, al centro del pensamiento neomarxista, pero Benjamin, haciendo la diferencia, tensiona la filosofía y la praxis desde lo cotidiano de las prácticas de los marginales sociales de los sujetos, es decir, releva las contradicciones internas del marxismo que se ubicaron en la filosofía económica y las luchas de clases en plena etapa de cierre de la modernidad, varía hacia una perspectiva donde se releva la dimensión cultural de los sujetos y sus prácticas de resistencia/creatividad, especialmente, la de las clases populares. En síntesis, para Barbero este desplazamiento político y metodológico permitió a Benjamin ser pionero de la concepción que desde mediados de los años setenta está posibilitando desbloquear el análisis y la intervención sobre la industria cultural en Latinoamérica:

“Se trata del descubrimiento de nuestra experiencia que desde el oprimido configura unos modos de resistencia y percepción del sentido mismo de sus luchas, pues como Benjamin afirmó; «no se nos ha dado la esperanza, sino por los desesperados»”. (Barbero, 1987)

39 Citado por Jesús Barbero, en W. Benjamin, Discursos Interrumpidos, vol. I, pág. 24.

40 Idem, pág. 25.

Frankfurt y el origen de la industria cultural

En el capitalismo luego del nazismo, los procesos de masificación van a ser por vez primera pensados no como sustitutivos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social. Los trabajos de la Escuela de Frankfurt introdujeron la apertura de un debate político en relación a la cultura a partir de la obra más influyente de estos autores⁴¹:

"... en un principio, porque sus ideas no se dejaban utilizar políticamente con la facilidad instrumentalista a la que sí se prestaron otros tipos de pensamiento de izquierda, y más tarde paradójicamente se fue descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt impedía a nosotros los latinoamericanos, observar nuestra realidad social y cultural que no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica". (Barbero, 1987)

Barbero hace mención a la tensión teórica emergida en nuestros países de acuerdo al análisis de la reproducción técnica de la cultura. Esta tensión es interpretada por el autor como un ajuste de cuentas, sobre todo, con el pensamiento de Adorno que es el que ha tenido entre los pensadores latinoamericanos mayor penetración y continuidad:

*"Los trabajos de Walter Benjamin vinieron no sólo a enriquecer el debate, sino a ayudarnos a comprender mejor las razones de nuestra desazón: desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción"*⁴².

Barbero analiza la industria cultural en Latinoamérica, distinguiendo en su interior el rol social del arte y el sentido de la dimensión creativa en nuestros estados capitalistas del tercer mundo, concluye la existencia de una degradación de la cultura traducida en industria de la diversión.

*"la diversión hace soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana la capacidad de encajar y de arreglarse, banalizando hasta el sufrimiento en una lenta 'muerte de lo trágico', esto es: de la capacidad de estremecimiento y rebelión"*⁴³.

Se menciona la desublimación del arte, que no es sino la otra cara de la degradación de la cultura, ya que en un mismo movimiento, la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. Para Barbero esta desublimación se sitúa en el momento en que el arte logra desprenderse del ámbito de lo sagrado quedando a merced de lo que el mercado le posi-

41 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (1971), "Dialéctica del Iluminismo", Editorial Sur. Buenos Aires, 1971.

42 JM Barbero. De los medios a las mediaciones, pág. 106.

43 Ibid pág. 111.

bilita. La contradicción estaba ya en su raíz, el arte se libera, pero con una libertad “como negación de la funcionalidad social impuesta a través del mercado, quedando esencialmente ligada al presupuesto de la economía mercantil”.

Solo asumiendo esta contradicción, el arte ha podido resguardar su independencia, de esta manera, y contra la estética idealista, podemos aceptar que el arte logra su autonomía de la ritualización, transformándolo en mercancía y alejándolo de la vida. Es decir, a partir de un momento la economía del arte sufre un cambio decisivo, el carácter de mercancía del arte se disuelve “en el acto de realizarse en forma integral” y perdiendo la tensión que resguardaba su libertad, *el arte se incorpora al mercado como un bien cultural más, adecuándose enteramente a la necesidad. Lo que de arte quedará ahí ya no será más que su cascarón: el estilo, es decir, la coherencia puramente estética que se agota en la imitación.*

Esta será la forma del arte que produce la industria cultural: identificación con la fórmula, repetición de la fórmula, al modo de productos artísticos y no de sustancia y sentido de la cultura. Con la industria cultural es el goce lo que pasa a tener sentido artístico pues, tal y como lo entiende la conciencia común, la cultura popular, el goce y el gusto es solo un extravío del juicio del sujeto, una fuente de confusión: el que goza con la experiencia es solo el hombre trivial y no culto al cual la industrialización de la cultura le ofrece objetos estéticos en serie y con carácter reiterativo dirá Adorno.

Por su parte, cuando Kant funda la estética moderna también se pregunta cuestiones relacionadas apuntando al juicio que tiene el sujeto en su relación con lo estético: “¿Qué se afirma propiamente a priori de un objeto en el juicio de gusto?”.

Se plantea que el placer del gusto debe ser unido inmediatamente con el simple juicio antes de todo concepto, donde:

“... no es el placer, sino la validez de ese placer, lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio, y lo que es representado en un juicio de gusto, a priori, como regla universal para el juicio, valedera para cada cual”, de tal manera que, si percibo y juzgo un objeto con placer, éste es un juicio empírico; por otra parte, si encuentro un objeto bello y puedo exigir a cada cual esa satisfacción como necesaria es un juicio a priori”⁴⁴.

Tanto en Adorno como en Kant están las preguntas relativas al enfrentamiento entre la subjetividad y la conciencia del sujeto y la estética, donde este último abre la reflexión en torno a la constitución del gusto y la satisfacción que los sujetos alcanzan con el objeto, mientras que Adorno, siguiendo esta misma línea, analiza en una primera etapa al arte popular como un arte serio cercano a la traducción histórica de la cultura del sujeto.

44 Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft, 1790). Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, (8ª Edic.) pág. 158.

Posteriormente, en una segunda etapa esa posición se comienza a acercar al problema del goce: “hay que demoler el concepto del goce artístico”, proclama Adorno, pues en el mercado industrial del arte no tiene sentido un tipo de goce prefabricado que se niega al compromiso histórico del hombre y su cultura.

Durante el periodo de posmodernidad sería difícil contradecir a ambos autores, pues desde sus particulares posturas son visionarios si se realiza un análisis crítico a la estética, al arte, a la política, a la economía y a la cultura de la Europa del siglo XX.

Las manifestaciones sociales traducidas en expresiones artísticas no dejan de tener sustancia subjetiva y social en sus resultados estéticos, es evidente, por tanto, que la discusión no está puesta entre un tipo de arte *elitico* (homogéneo) o popular (divergente), sino en la transversalidad mercantil que constituye a nuestra sociedad actual, donde el arte ha sufrido una profunda escisión en su construcción subjetiva y social. El mercado logra finalmente su objetivo de *desublimar* el arte instalándolo como una cultura de masas, objetivable y como objeto de consumo.

Pero logra un objetivo aún peor: instalar en el juicio y el gusto de los sujetos una conciencia política y de clase respecto de este consumo, un tipo de arte culto profesional y especializado al alcance de unos pocos que desde una posición conservadora no permite romper la estructura cultural, ni tampoco permite, a través de la política, el desarrollo de otro tipo de expresiones vinculadas a las transformaciones de la cultura, deslegitimando la expresión social de otro tipo de arte *popular* que apunta más bien a la resistencia, tanto frente al mercado, como al conservadurismo.

Esta cultura asociada al goce enajenante del pueblo desplegará además la sustanciosa industria multiplicadora de una cultura basada en la técnica, o lo que más tarde conoceremos como “la industria cultural del arte popular” sumada al gran mercado del consumo.

Este planteo de los autores abre el enfoque de cultura popular como proceso histórico que comienza a desarrollarse por las corrientes latinoamericanas hacia las décadas de los 50 y 60 donde se van a distinguir al menos tres dimensiones: las bellas artes como espacio de consumo para una elite, el mercado del arte popular producido a través de una industria de masas y una cultura popular que acompaña ciertas tradiciones y la construcción histórica del pueblo.

Lo culto y lo popular, entre el relativismo y la legitimidad

Los aportes de Grignon y Passeron identifican dos formas distintas de análisis de la cultura popular. Por un lado, la que tiene orígenes en los estudios de la antropología, el relativismo y, por otro, la que tiene sus orígenes

en el estudio de la sociología, el legitimismo. De esta última, los autores plantean como aspecto positivo el hecho de identificar las relaciones de dominación en las que se inserta la producción simbólica de los sectores populares. (Grignon y Passeron, 1992)

Desde el enfoque de los legitimistas, la cultura dominante es la única que tiene la responsabilidad de definir cuáles son las representaciones culturales válidas para toda la cultura. Por tanto, no existe cultura más allá de la cultura legítima o dominante y a ciertos niveles de radicalización de estos planteos, la cultura popular sería, desde esta perspectiva, una *no cultura*, caracterizada por la ausencia y carencia de rasgos propios.

Por el contrario, las posturas relativistas le otorgan a la cultura popular características propias, ya que la ausencia material no impide que un grupo organice un universo simbólico coherente y propio. Cuando el planteo relativista se exagera, se les otorga a las manifestaciones culturales populares plena autonomía respecto a la estratificación social y se pierden las referencias en cuanto a dónde radica el poder de legitimar o deslegitimar algunas prácticas culturales. Lo anterior invisibiliza las desigualdades y las relaciones simbólicas de dominación, es a esto lo que los autores denominan como “populismo”.

Presentadas las dos modalidades de estudio de la cultura popular, en adelante nos detendremos en el enfoque legitimista. Esta es la que da lugar al concepto de *dominocentrismo* en el estudio de las culturas, entendido como aquel análisis que realizado al interior de una misma sociedad estratificada se centra en el grupo dominante.

Estas críticas epistemológicas y metodológicas de Grignon y Passeron surgen hacia los estudios sociológicos que centran el análisis de la cultura en el “gusto” y el “estilo de vida”, polemizando con los planteos de Pierre Bourdieu. Para los autores la sociología legitimista pierde precisión en la medida que el estudio se dirige a los sectores más bajos de la jerarquía social.

“Todo ocurre como si el observador, situado en el vértice de la pirámide social, perdiese poder y discernimiento a medida que su mirada discurre hundiéndose hacia las zonas bajas de dicha pirámide”. (Grignon y Passeron, 1992, p.139)

En una sociedad estratificada, organizada socialmente por relaciones de dominación el investigador no puede obviar donde se ubica el objeto (sujeto) de estudio, con relación al lugar que él mismo ocupa en el ordenamiento social y en qué medida sus estudios y análisis están signados o no por un atravesamiento que tiene como punto de partida dicho lugar en las relaciones sociales de dominación.

Cuando los elementos expuestos en el párrafo anterior no son tenidos en cuenta, los estudios sobre la cultura popular son analizados desde la cultura legítima, la cultura de la clase dominante.

“La cultura popular definida exclusivamente por referencia al gusto dominante, es decir negativamente, en términos de limitaciones, de exclusión, de privación, de ausencia de opciones, de ausencia de consumos o prácticas, la cultura popular aparece necesariamente, en esta perspectiva, como un conjunto indiferenciado de ausencias, desprovista de referencias”. (Grignon y Passeron, 1992, p.142)

Al parecer la cultura popular es identificada por lo que carece y no por lo que le es propio y frente a esto Grignon y Passeron hablan de “haberese” en lugar de “capitales” y proponen una descripción de la cultura popular desde un punto de vista positivo, con características propias particulares y peculiares. La postura legitimista realiza minuciosas y detalladas descripciones de los dominantes, demostrando la heterogeneidad de este espacio social, en contraposición a la cultura popular que la identifica como homogénea, sin diferencias dentro de las clases populares carentes de capital cultural.

Este es un elemento que también es refutado por los autores mencionados anteriormente en diferentes pasajes del texto, demostrando que el modo de vida y los gustos de los obreros de origen campesino, por ejemplo, conforman una combinación particularmente conflictiva de disposiciones ligadas a la herencia y a la pequeña propiedad territorial e inmobiliaria y a disposiciones ligadas a experiencias de la proletarización, a la desaparición de la clase y del medio de origen. (Grignon y Passeron, 1992, p.152)

El análisis *dominocéntrico* implica la carencia de cultura por la carencia de bienes culturales, así el modo de vida de las clases populares se deduce del nivel de vida. Esta perspectiva ubicaría entonces al dominado en la esfera de la naturaleza especialmente del consumo retomando la perspectiva de la Escuela de Frankfurt. La sociología legitimista se sustenta en un presupuesto implícito:

“El orden simbólico (jerarquía de los gustos) no corresponde solamente al orden social (jerarquía de las clases), sino también al orden natural (jerarquía de las necesidades)”. (Grignon y Passeron, 1992, p.143)

Para superar la visión *dominocéntrica*, los autores hablarán de “dominomorfismo”, proponiendo utilizar las mismas herramientas para el estudio de los dominantes y los dominados, sosteniendo que esta es la mejor manera para demostrar que existe en los sectores populares una distinción en cuanto cultura, es decir, donde se evidencia la existencia de una cultura popular que, aunque cultura dominada, constituye en sí misma un universo simbólico propio.

Pierre Bourdieu y Michel de Certeau frente al dominocentrismo

Algunos de los elementos principales de las posiciones de Bourdieu fueron expuestos en la pregunta anterior. Para Bourdieu, en su análisis sobre el gusto y el estilo de vida, la cultura de los sectores populares se caracteriza por la privación, por la carencia, donde dicha cultura es una adaptación al lugar que ocupan estos sectores en la estructura social.

“Los gustos obedecen, así, a una especie de ley de Engels generalizada: a cierto nivel de distribución, lo que es raro y constituye un lujo inaccesible o una fantasía absurda para los ocupantes del nivel anterior o inferior, se torna banal o común y se encuentra relegado al orden de lo necesario, de lo evidente, por la aparición de nuevos consumos, más raros y, por lo tanto, más distintivos”. (Bourdieu, 1983)

Así la cultura dominada está marcada por la cultura dominante y los primeros buscan formaciones sustitutas de las carencias frente a la imposibilidad de acceder material y simbólicamente a los bienes de la cultura predominante. Los sectores populares se enfrentan a una doble desposesión, por un lado, *la cultura dominante crea y define los bienes culturales a los cuales no pueden acceder*, y por otro, *construyen sustitutos de los bienes a los cuales no acceden*.

“Excluidos de los medios de producción, son también despojados de los instrumentos de apropiación simbólica de las máquinas a las que sirven”. (Bourdieu, 1983)

Los elementos planteados por Bourdieu que configuran la distinción entre la cultura dominante y la dominada está marcada por el concepto de *habitus*, o sea, un sistema de disposiciones durables y transferibles que expresan, bajo la forma de preferencias sistemáticas, las necesidades objetivas que lo han producido. Es decir, sería el lugar que los sujetos, populares en este caso, ocupan en la estructura social asignada por el gusto y no meramente por el nivel de vida asignado por el salario.

Por su parte, Michel de Certeau al igual que Grignon y Passeron, mantiene matices importantes a los de Pierre Bourdieu. De Certeau, en la *“Invenición de lo cotidiano”*, identifica en los sectores populares un sin fin de prácticas culturales con estilo propio, una forma de ser y estar en el mundo. Son prácticas minúsculas y cotidianas que van generando un sentido propio. Estas prácticas se encuentran en la manera de emplear lo que se le ha impuesto desde la cultura dominante, encontrándose dispersas a diferencia de las dominantes que se presentan como racionalizadas y normalizadas. (De Certeau, 2000)

Para De Certeau la cultura de los sectores populares no se constituye, como plantean los análisis legitimistas, de forma homogénea. Por el contrario, lo hacen a través de “sus formas de operar como tácticas de consumo”, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocando entonces en una politización de las prácticas cotidianas.

Gran lector de Foucault, De Certeau considera crucial la voluntad de construir una teoría de las prácticas cotidianas haciendo suyos los presupuestos foucaultianos respecto de las dinámicas de las sociedades disciplinarias⁴⁵. Si para Foucault todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una “falla”, un sitio donde escapar a la vigilancia y al control, dicho autor se va a colocar en la perspectiva de los puntos de fuga. Sus actores, por lo tanto, no serán las instituciones, sino los sujetos. Allí donde Foucault desmenuza los dispositivos de control y disciplinamiento, Michel de Certeau se va a ubicar del otro lado de esos dispositivos, en los lugares en los que sujetos comunes y corrientes viven su vida cotidianamente, para observar allí las fugas y las indisciplinas.

Estas fugas no son etéreas formas sin subjetividades, sino prácticas, y aun cuando son ocultas, diseminadas y heterogéneas, dejan marcas en el sistema⁴⁶. De Certeau engloba a estas prácticas en la figura del consumo, categoría que remite, no a la última actividad de un proceso cerrado: producción - circulación - consumo, sino al comienzo de otra actividad, invisible, abierta, oculta (*nocturna dirá, poéticamente, De Certeau*). El consumo es aquí entendido como la acción que realizan los sujetos en los intersticios de los dispositivos de poder⁴⁷.

El gran objetivo de este investigador es construir una teoría de las actividades de los practicantes, entendidas como “una producción *otra*”, que son inherentes a la vida cotidiana. Porque esta disputa entablada entre sujetos e instituciones se pone en juego en el marco de la vida cotidiana: unos hombres ordinarios, figuras anónimas y múltiples de todos los días producen prácticas ordinarias, anónimas y múltiples, todos los días.

La vida cotidiana es el gran escenario que fascina a De Certeau, un escenario de prácticas acaso no tan rutilantes como las acciones extraordi-

45 Decir: sociedad disciplinaria, y no disciplinada, es justamente uno de los núcleos argumentales de Foucault en relación con las configuraciones del poder. Dicho en palabras sencillas, en *Vigilar y Castigar*, una sociedad disciplinada no tendría necesidad de renovar los dispositivos de vigilancia y control. El adjetivo disciplinario aplicado a la sociedad indica, por el contrario, que estos dispositivos requieren ser recursivamente generados para evitar, o paliar justamente las fugas.

46 Un ejemplo en Chile es la muerte de Víctor Jara que, aun después de 48 años de conocer a sus asesinos y de que estos permanezcan en libertad, Víctor sigue siendo el ícono de una cultura popular y política arraigada en los sectores desprotegidos más conscientes de la existencia de las clases populares y las clases medias, dejando huellas en una sociedad chilena regresiva, pero que como evento cultural y político perfora como punto de fuga la imagen de un modelo cultural y de mercado hegemónico.

47 Aunque De Certeau se muestra reticente a hablar de consumidores, prefiere hablar de practicantes.

narias de hombres extraordinarios, pero que poseen su propio resplandor, el de la vida cotidiana. Desde ahí, desde esa gran mayoría silenciosa, es que Michel de Certeau parte para elaborar sus argumentos en torno a la cultura popular.

No obstante, dice el autor, estas prácticas producen cultura múltiple, heterogénea y plural a la que, justamente, denomina cultura en plural y quienes la producen son sujetos. Cabe aclarar, sin embargo, que esta teoría no es subjetivista en un sentido pleno, aun cuando el peso que le otorga a las acciones de los sujetos podría sobre interpretarse como un exceso de indeterminación. En verdad, sostiene que el espíritu politológico⁴⁸ de su teoría responde, justamente, a un punto de partida que implica reconocer la desigualdad social, afirmando que lo que intenta iluminar son los modos en que, en un marco de desigualdad, los sujetos encuentran intersticios donde operar de modos heterónomos, advirtiendo que no son los sujetos en tanto individuos los que le interesan, sino las operaciones que estos realizan.

Este desplazamiento, desde los sujetos a las operaciones, ubica a su teoría a distancia de ciertas perspectivas optimistas que celebran de manera acrítica la supuesta libertad de los sujetos. Además, pone en foco a la cuestión de unas prácticas que están reguladas por el sentido práctico, pero con una inflexión respecto de la noción bourdiana: se trata de los mecanismos de un hacer cultural, donde el consumo, se levanta en el lugar por excelencia de prácticas fundamentalmente culturales.

Esos desvíos se realizan sobre los productos de una cultura definida en singular (homogénea, única, visible), pero si bien frente a la luz abrasadora de la cultura en singular De Certeau opone el resplandor particular de una cultura en plural (el lugar de la multiplicidad, la heterogeneidad y la creatividad ordinaria), no se trata ni de un estudio de la cultura popular, ni tampoco de las resistencias a los regímenes de poder.

Las prácticas de la cultura popular serían, en sentido plural, con operatorias, con oralidades y ordinarias por definición, son desde el factor humano e implican una posición del sujeto: la posición de consumidor, de *no* productor, donde una gran mayoría silenciosa (parafraseando a De Certeau) forma parte, sociológicamente, de los sectores más desposeídos (los débiles, los populares).

Probablemente, esta cultura en plural planteada por Michel de Certeau alimenta en mayor medida a la cultura popular generando propios mecanismos de resistencia frente a la hegemonía cultural, pero esto no quita que el grupo de sujetos pertenecientes a la hegemonía de la cultura, en definitiva, al poder estructural de donde se desprenden la política, no sean consumidores también de la cultura popular en términos individuales, por

48 Polemos, del griego: guerra.

ejemplo, la fiesta de año nuevo donde la transversalidad de las cumbias de Tommy Rey no es discutida. Habría entonces, en esta argumentación, dos dimensiones superpuestas, aunque sin vínculos de necesidad, una dimensión que resulta de la posición de sujeto (*no* productor) y otra que indica que quienes conforman mayoritariamente el grupo de los *no* productores son los sectores ubicados en las posiciones más desfavorecidas de la estructura social.

Crítica a estas posturas

Instalamos un último argumento crítico asociado a la alteridad en que se sitúan las concepciones de alta cultura y cultura popular.

Para Iñaki Martínez de Albeniz, precursor de este argumento, es preciso abordar dos rupturas teóricas para superar la concepción de la cultura popular: la primera de ellas es la que posibilita el *relativismo cultural*, reserva teórica para la que, dada la irreductibilidad simbólica de los valores y símbolos que las soportan, las culturas deben *ser descritas y no jerarquizadas*. El relativismo cultural no es otro que el de *otorgar a las culturas populares el derecho a tener su propio lenguaje, su propio sentido*, para así olvidar lo que de ella hablan otros lenguajes. (Martínez de Albeniz, 2001)

El autor plantea la *teoría de la legitimidad cultural* como parte del Relativismo Cultural, mientras que, para Passeron y Bourdieu no se puede dejar al relativismo cultural la tarea de decir todo lo relativo a las relaciones existentes entre las culturas producidas por las clases que nutren las interacciones simbólicas; para Martínez de Albeniz, existiría un giro weberiano que, en tanto racionalidad, adolece de un sesgo porque define las culturas populares, exclusivamente sobre la hipótesis de su participación en un orden de legitimidad cultural.

Para Iñaki existe una doble aproximación teórica en el análisis de toda expresión cultural: un análisis *culturalista* que releva la autonomía simbólica del objeto cultural, y un análisis *legitimista* (o ideológico) que se centra en el papel de las propiedades simbólicas en el funcionamiento de una estructura de dominación.

Nos enfrentamos aquí a una suerte de *doble vínculo teórico*:

- a) si la visión legitimista desdeña, a causa de la necesaria afirmación de su lógica de dominación, el valor de la cultura popular
- b) la visión culturalista, por su parte, obvia toda relación constituyente y constitutiva del hecho cultural
- c) de dominación simbólica al reclamar la irreductibilidad y la autonomía de toda expresión cultural.

Dos son las posibles vías a transitar en esta encrucijada teórica, en primer lugar, la *alternancia* entre ambas perspectivas, es decir, la acotación de ámbitos de la realidad sobre los que proyectar, según convenga, uno u otro de los modelos analíticos. Existen, por una parte, terrenos, interacciones, estratos y prácticas culturales populares que se muestran sensibles a los indicadores de la interiorización de la legitimidad cultural y reaccionan con las consabidas muestras de autodesprecio, vergüenza cultural, denegación de lo propio e imitación de los patrones ajenos.

En segundo lugar, ámbitos en que los mediadores del reconocimiento de la legitimidad permanecen mudos y en donde, a la inversa, "la coherencia de las prácticas se deja construir fácilmente como si se tratase de una cultura autónoma". (Grignon y Passeron, 1992, p.84)

Desde la retórica del teatro y lo popular podríamos decir entonces que, como telón de fondo del debate culto - popular, existe una disyuntiva de orden estrictamente teórico, entre las aproximaciones culturalista e ideológico funcional.

El análisis cultural ideológico y funcional referido en principio a la distinción culto - popular, se desplaza hacia la diferencia entre autonomía de la cultura, cuyas formas arquetípicas son la estética y la crítica cultural en sentido amplio, mientras que el análisis ideológico funcional es más bien propio de la sociología de la cultura y el conocimiento.

Dada la inconmensurabilidad de las partes en contienda, esta disyuntiva se resuelve por lo general improductivamente, a modo de diálogo imposible entre solipsismos paralelos. Así lo constata Hennion cuando da cuenta de las habituales querellas entre sociólogos y artistas:

"La bella exterioridad que le confiere al sociólogo la etiqueta científica, permitiéndole así sustraerse al juicio de lo vulgar, de lo no científico, muestra un parecido sobrecogedor con la externalidad de la estética que los artistas reivindican. También ella les da la razón desde su punto de vista, también ella les sustrae al juicio de los profanos y por eso precisamente la denuncia del sociólogo. En resumen, del mismo modo que el objeto del arte da la razón al artista, la objetividad científica se la da al sociólogo". (Hennion, 1981)

En cuanto a la sociología, se menciona su predilección por los análisis ideológicos funcionales (cuando no el puramente estadístico), en esta línea, se debe hacer un ejercicio de modestia epistemológica y abrazar los sesgos del *adversario*. Como señala Steven Connor, la reciente sociología de la cultura no ha renunciado al reto de ampliar su definición de la cultura y, por extensión, la de sociedad. La cuestión no es tanto ver cómo el estudio de las formas y estructuras sociales iluminan la actividad cultural o estética, sino a la inversa, testear hasta qué punto las técnicas filosóficas o críticas para la interpretación de las obras de arte pueden ser reutilizadas para el estudio de la vida social en general.

La sociología se ve así alterada y contaminada en su problemática a causa del contacto con su objeto de estudio, la cultura. (Connor, 1996)

En el particular caso de la cultura popular señala:

“... en la cultura popular, la condición postmoderna no constituye una serie de síntomas que aparecen sin más en un cuerpo de evidencia textual y sociológica, sino que se trata de un complejo efecto de la relación entre determinada práctica social y la teoría que organiza y legitima sus formas”. (Connor, p.133)

Y continua:

“Marginalidad y centralidad han intercambiado sus papeles por completo, siendo realmente difícil distinguir los componentes de una sociedad mayoritaria (¿la cultura dominante?, ¿la cultura chicana?, ¿la cultura dominante más la chicana?, ¿todas las culturas al mismo tiempo?) Pues en su autoconciencia fría e irónica lo chicano se ha generalizado en el plano teórico más que cualquier otro grupo. En este análisis, los grupos dominantes llegan a estar más alienados que los marginales; y están alienados no sólo en primera instancia sino, que están alienados también por su propia alienación, por su dificultad de pronunciarse en un discurso claro. Esta paradoja es en realidad la única forma intensificada de dualidad que existe en la teoría de la cultura popular contemporánea”. (Connor, p.342)

Connor establece que la cultura popular minoritaria refleja la naturaleza descentrada y fragmentaria de la experiencia humana contemporánea, debido a que su historia se identifica con las fuentes de su marginalidad, las culturas grupales minoritarias poseen una legitimidad y conexión con el pasado que les distingue de grupos más asimilados. Maestros de la ironía a menudo comprenden que la marginalidad les convierte en unos portavoces sociales más apropiados que aquellos grupos mayoritarios incapaces de desentrañar o pronunciar las causas de su alienación, pues producirían una contradicción interna a su propia hegemonía.

Estos diversos giros y enfoques no sorprenden demasiado, habida cuenta de que los distintos movimientos teóricos se dirigen por lo general a la estatización o *culturización* de lo social tensionando lo producido por la historia de la teoría social. (Jameson, 1984; Waters, 1995)

Hasta acá se han ido relatando distintas miradas y posturas de la sociología que tienen por objeto relevar el lugar que ocupa la cultura popular en la estructura social y cómo esta dinámica de tensión en la dimensión de la cultura ha sido abordada por distintos autores en el transcurso de modernidad y postmodernidad.

Simmel: la estatización de la vida social

Un autor relevante que observa la vida social ordenada en términos estéticos es Simmel, dicho autor va analizando las relaciones económicas,

sociales y políticas a partir del modelo de la práctica artística apostando por la reconciliación entre la vida y el arte.

La teoría social y estética de Simmel ha de ser analizada, habida cuenta de su complejidad, desde una triple dimensión: la primera dimensión se obtiene de extraer la *idea fuerza* de la que se nutre y por la que se orienta. En segundo lugar, es preciso atender a su filosofía de la historia para, finalmente, analizar la *forma* de hacer sociología, distanciándose del campo que la división del trabajo intelectual asignado históricamente a la sociología como ciencia de las totalidades sociales, es preciso avanzar hacia una sociología más estilizada y fragmentaria.

La vida social es la lucha entre aquella vida y la forma, entre la cultura subjetiva y la objetiva (que se materializa en instituciones, estructuras, técnicas y tradiciones). La vida solo puede expresarse y materializarse a través de la forma del principio de organización dado que, plantea la forma, sofoca la vida e impide la libertad irrestricta. El autor rechaza la individualidad mal digerida, refractaria a las relaciones sociales, una individualidad que desdeña la socialidad. El principio de que cada objeto de uso sea una obra de arte singular es quizás el malentendido que caricaturiza mejor el individualismo moderno. (Simmel, 2003)

Solo la reconciliación de arte y vida darían salida a este desencuentro y para ello se hace necesario que la frontera entre lo culto y lo popular se atenúe.

La obra de arte seguirá siendo para Simmel la expresión más *veraz* de la unidad entre forma y contenido, pero el intento de rehabilitación de lo popular (arte *aplicado*, como él lo llama), dota a la cultura de nuevas creencias como por ejemplo el *estilo*.

Contrariamente a lo que sostienen las aproximaciones *etnocéntricas* que calificaban lo popular como lo falto de distinción, la cultura popular no desmerece la forma. La forma que adopta lo popular no es otra que el *estilo*. *El estilo representa dentro de la esfera estética un principio de vida diferente al del arte verdadero, pero no por ello inferior*. La dignificación de lo popular pasa por no establecer una jerarquización entre lo culto y lo popular, entre el principio de individualidad y el de generalidad. Ambos constituyen los polos de la "creatividad humana", solamente adquieren relevancia y sentido desde la mutua cooperación, ambos pueden determinar la vida y satisfacen, de hecho, necesidades vitales y funcionales.

Para Simmel es fundamental que la ciencia social dé cuenta de la experiencia social del individuo en la modernidad, si no quiere traicionar su propia lógica constitutiva. En contra de la teoría de las totalidades sociales, patrocinada por Durkheim y en menor medida por Weber, Simmel opta por lo más fragmentario y fugaz de la vida social en tanto que expresión del hombre vinculada a la creatividad, es decir, no estaría dando una explicación estructural de la modernidad.

El que Simmel explique las consecuencias de la división del trabajo en clave estética, expresiva o con relación al modelo de la práctica artística, da buena cuenta del grado de *culturización* que alcanza la sociología que vive y practica. Propone el desplazamiento hacia el análisis del fragmento y la recuperación de la forma (estilo) como respuesta al análisis funcional ideológico de las grandes totalidades históricas, teóricas, ideológicas y sociales que la división del trabajo científico y la especialización funcional asignó a la sociología.

La propia actividad sociológica, discurso y práctica en gran medida artísticos, se ve atrapada por el influjo de la estilización, una sociología estilizada para una sociedad estilizada que ha llevado a su máximo desarrollo el principio y la experiencia de la generalidad. El hecho de que nosotros queramos hacer equivaler aquí a lo popular es entendido por el autor como *fuerza dinámica*.

Compartimos este último término de Simmel, para concluir esta primera parte, y definir la cultura popular en un estado de permanente dinámica siendo necesario continuar su indagación teórico y práctica, tanto desde los marcos más tradicionales histórico sociológicos con que se ha observado la cultura, como aquellos enfoques artísticos y culturales del siglo XXI que debieran incluir nuevas dimensiones de análisis más integrales, en definitiva, un análisis de lo popular donde se pueda ampliar en vez de cerrar las tendencias clásicas que miran teórica y metodológicamente este fenómeno.

Conclusiones iniciales

El análisis de las definiciones de lo popular mencionadas hasta aquí, se mantienen en entredicho y la primera evidencia que surge es que las fisuras en el sistema tradicional de categorías no son menores, tanto para el análisis histórico, como ideológico de la cultura popular.

A la sociología del arte le queda una tarea pendiente en tanto integrar a la reflexión las dinámicas sociales y culturales en permanente tensión en la estructura del poder, cobra especial énfasis en estas reflexiones, las posturas weberianas relativas a los tipos ideales de acción centrados en el sujeto, es decir, retomar perspectivas sociológicas que permitan comprender los significados de los símbolos de la cultura más allá de los metarrelatos.

Es esencial reinterpretar las distinciones que aparecen entre la modernidad y postmodernidad, y desde los distintos enfoques sociológicos, el estructuralismo, el relativismo, etc.

Durante años los innumerables trabajos e investigaciones realizados en torno a la cultura partieron de marcos conceptuales y metodológicos específicos, sintetizados en la búsqueda de matrices teóricas capaces de

dar cuenta de la relación existente entre los sujetos sociales y sus expresiones culturales. De este modo, fue posible acceder a caracterizaciones que resumieron las manifestaciones culturales (artísticas), en dos categorías complementarias y opuestas: cultura de élite y cultura popular, vinculando la pertenencia a una clase social con una producción simbólica determinada, es decir, tomando como referente conceptual la filosofía económica y estratificada de las clases sociales en Marx, perdurando esta como la tendencia analítica en gran parte de Latinoamérica hasta mediados de los 80.

Esta tipología tiene su aparición en la Escuela de Frankfurt con la reproductibilidad técnica y el uso generalizado de los medios masivos de comunicación, dando lugar a lo que se conoció como la cultura de masas y la industria cultural⁴⁹.

Esto provocó que el clásico debate acerca del significado sobre la cultura popular se complejizara, replanteando los conceptos que permitirían unificar criterios en torno a los estudios culturales y la pertenencia al campo cultural popular, o de masas, sintetizadas en tres grandes líneas de análisis que, sin ser excluyentes ni totalizadoras, expresan las perspectivas más abarcadoras.

Una de las corrientes, referida a los medios masivos y su alcance en la distribución y circulación de los productos culturales, llevó a que se identificara o relacionara a la cultura de masas con la cultura popular, otorgando de esta forma valores fundamentales al grado de masividad de un bien simbólico. En este sentido, la cultura popular fue entendida como aquellas acciones realizadas con independencia del sujeto social interviniente, priorizándose el rol difusor de los medios masivos de comunicación en detrimento del agente productor, quien asiste en forma pasiva a la construcción de fenómenos denominados como “populares”, llevados a cabo por “agentes” considerados “extraños” al campo popular⁵⁰, donde lo central pasa por el rol que adquieren las industrias culturales y el sector privado al masificar productos espectaculares de consumo masivo que pueden haber sido originados como demanda desde los sectores sociales mencionados, pero que, en alguna de las etapas de producción, circulación y recepción, ven cambiadas las significaciones y los sentidos iniciales. Esta corriente da por sentado el paso de una cultura vinculada al espíritu o a la religión y a la filosofía, a una cultura transformada en objeto de arte mediada por el mercado de consumo.

Desde esta óptica, lo popular se vincula con la cantidad, la cobertura, la masificación de productos relativos a una lógica que responde al mercado

49 Más antecedentes se pueden encontrar en base a los autores pertenecientes a la Escuela de Frankfurt: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas, entre otros.

50 Lobeto C. Investigador Social, “Cultura popular, hacia una redefinición”, Instituto Internacional del Desarrollo Universidad de Buenos Aires.

Ver en: http://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_popular.htm

de consumos objetivos y fuertemente simbólicos, desde un mercado constituido para construir una oferta cultural que no es demandada por el pueblo hasta que este, a través de los medios masivos, solicita al mercado por su fuerte influencia a través de sus dispositivos técnicos instrumentales.

Otra corriente considera como manifestaciones populares aquellas prácticas que, partiendo de clases sociales subalternas, condensan un sentido capaz de “resistir y enfrentar” a la cultura oficial y hegemónica, acentuando su capacidad para deslegitimar, derrotar el orden simbólico vigente. Aquí se niegan y desestiman todos aquellos componentes culturales que, si bien parten de estos sectores sociales, reproducen formas culturales dominantes sin llegar siquiera a cuestionarlas⁵¹.

Desde los 80, el debate cobra mayor vigencia, no tanto por haberse arribado a conclusiones teóricas y resultados empíricos satisfactorios, sino que por el contrario, la complejización de problemas pendientes y la aparición de otros nuevos en la estructuración social, replantea aún más el estado de la cuestión.

Es así que, en este proceso de homogeneización de la cultura, cumplen un rol fundamental los medios masivos y las nuevas tecnologías que diluyen o reafirman según los casos, las identidades culturales como el reflejo de la conversión del planeta que se ha ido transformando en un solo mercado mundial del consumo, tendiendo a conformar la existencia de públicos cada vez más homogéneos y simultáneamente cada vez más fragmentados⁵².

Desde los estudios culturales, la pluralidad como concepto deja lugar a la “desterritorialización” y a la hibridación, resultando cada vez más dificultoso encontrar naciones, comunidades o grupos sociales donde lo cultural aparezca sin alguna otra influencia cultural o, dicho de otra manera, no contaminado. La “hibridez” como categoría se universaliza, el descoleccionamiento se torna cotidiano y supera la clasificación, el arte culto se mixtura con lo masivo, lo popular se nutre de la cultura de masas, la publicidad tiñe la estética popular y así sucesivamente es posible seguir desagregando, relacionando e integrando manifestaciones culturales de diversa índole y procedencias.

De esta forma, lo elitista, lo popular y lo masivo como categorías resultan en la actualidad insuficientes para clasificar fenómenos culturales y artísticos. Nuevas contradicciones aparecen y lo que años atrás parecía relativamente fácil de ser identificable, hoy se expresa en el vaciamiento de matrices teóricas incapaces de dar cuenta del campo cultural y también del estético.

51 Ibid.

52 Ver contenidos en temáticas de Globalización y Fragmentación: U. Beck, “Sociedad del Riesgo”; G. Habermas, “Más allá del Estado nacional”; M. A. Garretón: “América Latina como unidad analítica: del desarrollo a la globalización”; Binder A y otros; “Sociedad Fragmentada”.

Según esta corriente, es la actual una cultura popular que lleva marcas o huellas de las reivindicaciones sectoriales, pero reproductora de modelos económicos sociales vigentes. De orígenes campesinos o rurales, pero asentadas en enormes megalópolis, una cultura popular es la que reproduce iconografías del arte culto, pero incorpora imágenes tradicionales y folklóricas, originada en tradiciones populares, pero resemantizadas y apropiadas con otros fines por la industria cultural, los medios masivos y las nuevas tecnologías. Esta mixtura de fenómenos entrecruzados lleva a otra cuestión y es la referente a cuál es el espacio en la estructura sociocultural donde poder evidenciar prácticas de cultura popular, o por lo menos analizar las categorías que la constituyen.

La tercera corriente centra el análisis de la cultura popular en los grupos y movimientos sociales como agentes que cada vez más reconstruyen el espacio de lo público a través de expresiones y manifestaciones culturales. Estos movimientos sociales organizados, fundamentalmente urbanos, no deben ser entendidos solo como instituciones meramente reivindicatorias que reemplazan a las estructuras políticas como los partidos y sindicatos.

La cultura popular aparentemente aparece en los nuevos movimientos que se inscriben en el mapa social, entidades transitorias que receptionan y cristalizan variadas demandas sociales, pero en un contexto en donde lo estético se vuelve determinante recreando lo público, de modo no conflictivo, pero si desestructurante⁵³.

Así, la sociedad civil podría llegar a entenderse desde una perspectiva que ya no es solo la de los personajes, la de los sujetos, sino a través de “signos” que expresan la conflictividad de las relaciones sociales, donde la teatralización de la vida cotidiana y su puesta en escena se traduce en la necesidad de manifestarse a través de nuevos códigos y significados provenientes de la cultura artística⁵⁴.

Colectividades, Movimientos Sociales, expresiones de resistencia y solidaridad, son escenarios privilegiados desde donde reflexionar, actuar y protagonizar la cultura popular, especialmente, en los espacios públicos. Prácticas estético políticas, culturas políticas de la participación, producciones lúdicas, aparentan una arbitrariedad de sentido que no es tal y que se expresa en la apropiación de símbolos y técnicas que *des* y *re* contextualizan la construcción de formas simbólicas y materiales con que deben leer las claves de una nueva lógica tanto estética como social. Prácticas subculturales, alternativas y marginadas, autoexcluidas o integradas, manifestaciones reivindicatorias o el mero consumo televisivo, contraculturas

53 Un claro ejemplo es el movimiento estudiantil 2011 que, junto a demandas políticas, tiene al centro de la expresión y de la manifestación, un claro componente estético —o “estilo”—, que lo diferencia de las manifestaciones de los 80.

54 Es evidente la “fomidad” de un acto social, artístico o político donde no aparezca el componente cultural expresivo como eje discursivo autónomo.

y arte indígena, se atraviesan en continuo movimiento, resultando en una dinámica en la que la cultura popular también se reconstruye y deconstruye a cada instante.

Pero, ¿dónde se establece la cultura popular?, ¿cuáles son los territorios simbólicos y físicos donde es posible dimensionar el cara a cara de los sujetos?, ¿cómo se establece el despliegue de la vida cotidiana de los sujetos que componen la cultura popular?

Rescatando la fuerza dinámica de la cultura popular, indagaremos en sus constructos más tradicionales tratando de avanzar en una dimensión que puede entregarnos pistas más contundentes, observando el proceso histórico que proponemos (Dictadura - Transición Democrática).

La importancia de analizar la estructura microsocial nos permite acotar la cultura popular a su dimensión comunitaria, aquella donde aparece el sujeto colectivo que desarrolla articulaciones y sentidos comunes en lo cultural social y artístico.

CAPÍTULO II

PROCESOS SOCIALES

Comunidad y Población en Chile

Como bien menciona Weber, uno de los fundamentos de la sociedad es la acción social racional de los sujetos, es decir, el sentido mentado que le dan a sus acciones en un momento e historia específicos. Hablar de los procesos sociales vinculados a la dictadura de mayor impacto en la sociedad chilena fue la resistencia social proveniente de grupos conformados por sujetos de sectores populares, gente que desarrollaba trabajo social y político para el cambio social a través de acciones de sindicalismo, militancia política o la expresión de la cultura y el arte. Este momento histórico es una etapa relevante del movimiento social, movimiento construido principalmente a partir de las comunidades de la base social, desde donde surgirán la mayoría de los grupos que participan de este estudio.

Un concepto que sin duda aporta a la reflexión y al interés sociológico de esta investigación es el de *Comunidad Social* al constituirse como un constructo que fue parte fundamental de los procesos culturales marginados en el periodo histórico que estamos revisando.

Entre la cultura y los colectivos sociales —en un contexto popular⁵⁵— se encuentran los sujetos que producen la acción social en el cotidiano, personas —y grupos de personas— reunidas con propósitos comunes en contextos determinados utilizando distintos dispositivos de sobrevivencia, expresando y conviviendo colectivamente dando sentido a su existencia. El foco de nuestro análisis sigue siendo aquellas comunidades que responden a las clases populares y económicamente desprotegidas.

55 Vamos a denominar *contexto popular* a un territorio, historia, acciones/cambios sociales y el cuerpo simbólico producidos por grupos y comunidades generalmente marginadas y vulneradas en permanente tensión con el poder y la cultura hegemónica.

Estos grupos son denominados por la teoría clásica como grupos, poblaciones o comunidades de personas que conforman la sociedad, que, para nuestro caso, se desplegaron de manera particular durante la trayectoria Dictadura - Transición, desarrollando uno de los movimientos sociales más ricos entre las experiencias de Latinoamérica, el Movimiento Poblacional.

Para el caso chileno, uno de los textos del Centro de indagación y expresión cultural y artística (Ceneca, 1977-1987)⁵⁶ describe muy bien cómo las “comunidades sociales de base”, grupos marginados y en muchos casos organizados, generaron acciones socioexpresivas de resistencia política, traducida en sobrevivencia, educación popular, obtención de vivienda y expresividad cultural artística, entre otras tantas dinámicas sociales asociadas. Estos actores desarrollaron una autodefensa frente al sinsentido en los periodos más oscuros de nuestra historia. Algunas de las comunidades más reconocidos como territorios físicos y simbólicos, aún permanecen en la memoria de la resistencia social cultural y política del pueblo: La Legua, La Bandera, La Pincoya, La Victoria, La Feria, entre tantos otros⁵⁷.

No es casual que el concepto de comunidad en la discusión moderna y contemporánea sea rehabilitado precisamente cuando una poderosa semántica comunitaria se ha instalado en el léxico de la vida social y política, académica y extraacadémica. Por un lado, la palabra “comunidad” se volvió de uso frecuente en los discursos y en las retóricas cotidianas del presente y en realidad, no es difícil entender por qué. Tal como lo sintetiza Bauman:

“Para nosotros en particular, que vivimos en tiempos despiadados, en tiempos de rivalidad y competencia sin tregua, la palabra comunidad tiene un dulce sonido. Evoca todo lo que echamos de menos y lo que nos falta para tener seguridad”. (Bauman, 2006)

Por otro lado, y simultáneamente, el interés por la cuestión de la comunidad no ha cesado de producir controversias, desplazamientos conceptuales y alianzas provisorias pero significativas, entre campos del saber que habitualmente permanecen incomunicados entre sí.

Para profundizar esta controversia podríamos decir que no es coincidencia que tanto “comunidad” como “cultura popular” se instalen en el con-

56 Ceneca, (1984) “Teatro de Juan Radrigán (11 obras)”. Centro de indagación y expresión cultural y artística y Universidad de Minnesota, Editorial Universitaria. Santiago, Chile.

57 Para este apartado no nos detendremos a profundizar el protagonismo que cobran las poblaciones mencionadas, ni tampoco en los aspectos culturales, sociales ni políticos que acompañaron este periodo, solo decir que fueron territorios de resistencia instalados producto de las “tomas de terreno” en distintos periodos especialmente entre los 50 y 70, con familias, clubes, centros culturales, comités de vivienda y de allegados, organizadas para las ollas comunes, comités de vivienda históricos, cuyos objetivos como sectores históricamente marginados será encontrarle —a través de la población— un sentido al grupo y a la organización, cuyo impacto indudablemente va a ir variando en el tiempo respecto de su capacidad de concienciación.

texto de posmodernidad como enfoques que en apariencia no han variado del modelo tradicional, enfoques despreciados por los marcos políticos y académicos, porque aún tensionan los modos intelectuales con que se construye de la realidad social.

Comunidad en Tönnies

Ferdinand Tönnies es el primero en plantear la noción de comunidad desde un abordaje que él no duda en llamar “científico”. Si bien en la Alemania de fines del siglo XIX la palabra *comunidad* era de uso corriente en el discurso filosófico social, Tönnies realiza una operación crucial al otorgarle un estatuto hasta entonces impensado apelando a la “ciencia” contra la “opinión ingenua y la fantasía artística, la creencia vulgar y la poesía exaltada”. (Tönnies, 1947)

Subraya desde el comienzo el sentido sociológico que conviene tener presente en la consideración de las relaciones y uniones humanas, las mismas que sobre la base de diferencias esenciales luego serán identificadas con los nombres de “comunidad” y “sociedad”: ¿Qué significa entonces comunidad?

Para el autor, la comunidad no solamente aparece primero que la sociedad, sino que ella es primaria, no solo más antigua que la sociedad, es anterior a toda distinción entre formas de vida en común precisando dos categorías claves: la de “relación” y la de “unión”. Estas categorías son la introducción no solo al concepto de comunidad, sino también a la distinción que se hace de ellas, es decir, a sus connotaciones positivas o negativas, aunque ambas —comunidad y sociedad— consideradas “expresiones de la voluntad humana y de sus fuerzas”, las denomina como “relaciones de afirmación recíproca” llamando “unión” al grupo formado por esta relación positiva, concebida como “cosa o ente que actúa de un modo unitario hacia adentro y hacia fuera”.

“La relación misma, y también la unión, se concibe bien como vida real y orgánica —y entonces es la esencia de la comunidad—, bien como formación ideal y mecánica —y entonces es el concepto de sociedad—”. (Tönnies, 1947, p.19)

La evolución de la comunidad a la sociedad describe el movimiento total que va de lo simple a lo complejo, de lo duradero y auténtico a lo pasajero y aparente, de lo orgánico/natural a lo suplementario y artefactual⁵⁸.

58 Es fácil notar la influencia del positivismo en Tönnies y su semejanza con los postulados de Durkheim en relación no solo al paso de una estructura social a otra, sino en el eje del positivismo que contempla los hechos sociales desde el funcionamiento de la naturaleza como organismo reproducido en la sociedad; en Durkheim podemos ver un periodo de solidaridad mecánica (sociedad tradicional) que se transforma en una sociedad orgánica (sociedad moderna).

Tönnies coloca una primera condición al concepto de comunidad, sin relación y, en consecuencia, sin unión, no se concibe ninguna clase de vida en común comunitaria.

“La ‘vida comunitaria’ coincide con ‘la naturaleza de las cosas’, comunidad en general la hay entre todos los seres orgánicos, comunidad racional humana, entre los hombres, se olvida que el permanecer juntos está en la naturaleza de la cosa; a la separación le corresponde, por decirlo así, la carga de la prueba”. (Tönnies, 1947, p.45)

Ser juntos o ser en comunidad significa entonces *ser conforme a la naturaleza*, de lo cual se deduce que la separación (sea separación de los seres orgánicos o de los hombres) representa un distanciamiento respecto de la unidad originaria y, en consecuencia, un distanciamiento de la comunidad en general. De acuerdo a este esquema, la “esencia de la comunidad” es el fundamento de la vida en común, al menos de la vida “real y orgánica”.

En síntesis, esta mirada estructural sociológica que plantea Tönnies, reconoce las relaciones de reciprocidad y continuidad entre discursos no siempre fácilmente delimitables, que se hacen de una comunidad y una sociedad. Se plantea una oposición entre comunidad y sociedad, lo natural y lo artificial, lo originario y lo derivado, lo propio y lo extraño, etc., mencionando que no desaparece con la transición de un discurso filosófico a un discurso sociológico. Esta oposición continúa y continuará mientras no se someta a crítica el sistema de significaciones en el cual se halla inscrito y del cual depende su eficacia explicativa. Esta primera definición de un autor pionero de la sociología instala la discusión acerca del lugar en el que se encuentra la comunidad en el contexto europeo de la segunda mitad del siglo XIX, una comunidad como grupo social evolutivo, diferenciado y articulado.

Frente al mismo concepto, Spencer hará referencia a estas dos dimensiones —comunidad y sociedad— al describir los rasgos de la sociedad militar y la sociedad industrial. (Figueroa, 2007)

Durkheim establecerá la división entre *solidaridad mecánica*, en la que se distinguen la semejanza de afectos y creencias y, la *solidaridad orgánica* visible en las sociedades con gran división del trabajo. Weber tomará directamente de Durkheim esta dicotomía y hablará de tradición y de racionalidad.

Pero, también se distinguen subdivisiones en las definiciones de Tönnies: Max Scheller menciona a la comunidad como, claramente, opuesta a la asociación donde el signo distintivo de la comunidad radica en que la vida de cada individuo puede ser vivida totalmente dentro de la comunidad, pero vinculada siempre con un área territorial. (Scheller, 2000)

Comunidad y asociación son dos tipos ideales, dos variedades de grupos humanos que rara vez se van a encontrar en estado puro. En su análisis, Giner describe la existencia de dos tipos de formaciones sociales:

- 1) las basadas en vínculos afectivos donde cada integrante ve al otro como un fin en sí mismo, y existe un conocimiento directo y profundo del otro
- 2) las basadas en fines utilitarios donde los demás integrantes son percibidos como medios para lograr un fin (grupos, asociaciones, sociedades).

Así podríamos trazar un mapa conceptual en el que siempre se ha distinguido a la comunidad como el aspecto gregario vinculado a los afectos y las relaciones interpersonales; y a la sociedad como aquello que se relaciona con aspectos de racionalidad y modernidad. (Giner, 1985)

En las sociedades modernas se evidencia la necesidad de retornar a lo comunitario en su sentido primario, esto como respuesta a las frustraciones que se genera en el individuo en una sociedad donde —a un importante grupo humano— no se le satisfacen siquiera las necesidades básicas y que, aun cuando estas son satisfechas, no se logra satisfacer las necesidades esenciales del ser humano, comunicación, afecto, compañía, sociabilidad.

En muchos casos, las definiciones de comunidad han generado incomodidades conceptuales, dado que no encajaban con los argumentos utilizados en el análisis de lo que, efectivamente, ocurre en el contexto comunitario, su distinción con la sociedad estructural y su amplia diversidad sociológica. Desde su propia esencia, el hombre es un ser social que, a lo largo de la historia, ha buscado la solución a sus problemas y necesidades asociándose para subsistir y/o resistir; faltaría por determinar en nuestra época si aquella asociatividad (comunitaria o grupal) está descrita, explicada y comprendida desde enfoques estructurales o sistémicos que han definido el concepto de comunidad; sin embargo aquel que comienza a instalarse con mayor pujanza desde las ciencias sociales —especialmente en los 70, 80—, es la denominación de “Grupo”.

Grupalidad

Veremos que algunos de los autores mencionados se repiten; para Durkheim el grupo es quien presiona a los individuos para actuar en ciertos sentidos, y por otro contribuye a la estabilización de su situación personal. Podríamos definir a priori al grupo como al conjunto de personas que comparten un interés objetivo en común e interacción para alcanzarlo debiendo estar organizados y poseer valores y objetivos comunes. La distinción de Merton, establece que no cualquier unidad de una pluralidad debe ser considerada como un grupo, sino solo aquel tipo de unidad que se da cuando los individuos interactúan entre sí y comparten unos esquemas o normas de interacción. (Merton, 1968)

Desde un enfoque psicosocial latinoamericano, Horacio Foladori entiende al grupo como un conjunto restringido de personas que, ligadas por constantes espaciotemporales, se proponen en forma implícita y explícita una tarea que conforma su finalidad, interactuando a través de complejos mecanismos de asunción y adjudicación de roles. (Foladori, 2001)

Finalmente, Martín Baró menciona que una delimitación conceptual de lo que es o no es un grupo, no quita la necesidad de especificar alguna delimitación de tal modo que se precise qué aspectos unificadores dan origen a la realidad grupal y cuáles no. El problema fundamental sobre la naturaleza de los grupos reside, pues, en los criterios de unidad, es decir, en definir aquel carácter integrador de una pluralidad de individuos que los analistas tradicionales denominaban *mente grupal*.

Para Baró, son muchos los criterios propuestos para establecer la naturaleza del grupo humano y a fin de dilucidar cuál de esos criterios es más adecuado habrá que ponderar no solo la capacidad científica para dar cuenta de la multiplicidad de grupos que históricamente aparecen en cada sociedad —especialmente en nuestra época de posmodernidad donde los enfoques de sociedad y globalización se diseminan—, sino su valor para distinguir entre ellos y para discernir aquellos que de hecho son más importantes y significativos.

Todos estamos involucrados en una diversidad de grupos donde radican y desembocan nuestros intereses. El análisis sobre la naturaleza de los grupos humanos necesita una particular transparencia ideológica, que no se cifra tanto en pretender abstraernos de nuestra ubicación histórica, cuanto en asumirla conscientemente y dar razón de ella. La imagen del grupo despierta en las personas tanto la esperanza de satisfacer sus deseos como la angustia que surge de la confrontación con los otros. Por ello, “el grupo es la construcción ideológica por excelencia, a través de la cual se pueden poner de manifiesto los diferentes mecanismos en juego de una ideología”. (Baró, 1996)

Los antecedentes antes mencionados nos llevan a distinguir las modalidades de funcionamiento y sentido de las comunidades y grupos analizados, y los agentes que los constituyen; no solo aquellos grupos comunitarios de base, sino el imaginario del lugar que ocupaban los grupos de teatro (popular) y su función política social y artística en este contexto.

Criterios para definir un grupo

Las principales caracterizaciones de los grupos en psicología social pueden sintetizarse, según Marvin Shaw (1980), en seis enfoques. Cada uno de los modelos enfatiza un criterio para la existencia de un grupo, aunque con frecuencia se añaden otras condiciones necesarias. Los seis criterios

privilegiados por estos modelos son: (a) la percepción de los miembros; (b) una motivación compatible; (c) metas comunes; (d) una organización; (e) la interdependencia; y (f) la interacción. (Shaw, 1980)

Cuando las personas son conscientes de la relación y actúan en consecuencia, el grupo empieza a construir realidad. Un grupo social es una unidad consistente en un cierto número de organismos separados (agentes) que tienen una percepción colectiva de su unidad y que poseen capacidad para actuar y/o actúan efectivamente de un modo unitario frente a su medio ambiente.

Habría dos condiciones necesarias para la existencia de un grupo: la percepción de la unidad y la acción unitaria. *La percepción sería la condición primordial para el surgimiento de un grupo, ya que estaría a la base de la acción en cuanto unitaria y daría origen al grupo, incluso aunque solo hubiera la capacidad para una acción de ese tipo.* Un grupo humano existe en la medida en que responde a las necesidades de los individuos que lo conforman. La condición esencial para la existencia de un grupo radica en las necesidades y motivaciones de las personas que les llevan a buscar su satisfacción a través de la relación con otras personas.

Mientras al elemento unificador que genera la realidad del grupo no hay que buscarlo tanto en las características de los individuos —percepción, motivaciones, objetivos— sino que, en la estructuración organizada de sus relaciones mutuas. El elemento unitario no estaría, por consiguiente, en alguna característica común a todos los individuos, sino en un ordenamiento peculiar y más o menos estable de los vínculos entre ellos. (Sherif y Sherif, 1975)

El grupo es una unidad social que consta de una cierta cantidad de individuos que tienen, unos con otros, relaciones de rol y de status, que se han estabilizado en cierto grado en ese momento, y que poseen un conjunto propio de valores o normas que regulan su comportamiento, al menos en asuntos que tienen consecuencias para el grupo. La naturaleza del grupo no estaría en las partes (los individuos), sino en el todo (el grupo como tal)⁵⁹.

A partir de estas últimas definiciones de grupo social/comunidad, se hace coherente una distinción sociológica de la emergencia de los grupos sociales, asociados generalmente al mundo popular o del “bajo pueblo” y especialmente al teatro popular, dimensiones que en conjunto conforman una trayectoria política y de resistencia como resultado de aquellos movimientos y estrategias sociales anteriores en Chile a lo largo del último siglo; conventillos, poblaciones callampa, poblaciones marginales, barrios populares, sectores marginales, sectores periféricos, comunidades de base organizada, etc. (Salazar, 1990)

59 Ibidem. Ver en Sherif, M. y Sherif C. “Psicología social”. México, Ediciones Harla.

La construcción colectiva durante la Dictadura fue una de las herramientas más contundentes que dieron paso al cambio político. Esta forma de organizarse entre comunidades de base vecinal, política o cultural permitió el cambio en la estructura de la sociedad, es decir, a través de micro movimientos se desplegó la generación de miles de grupos organizados principalmente provenientes de sectores populares que se involucraron a veces en forma inconsciente en la acción social. Los grupos de teatro popular fueron parte importante de este cambio no solo desde la perspectiva política, sino, desde la resignificación/conformación del tejido social y cultural.

CAPÍTULO III

EL TEATRO POPULAR

Interpretar el teatro popular requiere una lectura histórica de la dimensión simbólica de nuestra sociedad, es decir, desde la construcción de los imaginarios o del lenguaje, y desde esta dimensión analizar la constitución de lo popular y sus distinciones con el populismo o la cultura de masas.

La cultura popular responde a aquella parte de la estructura social en permanente tensión con el poder. Desde allí el teatro popular se encarga de traducir las expresiones populares relacionadas con el espíritu, el carácter y los significados que le dan a su identidad los sectores postergados de nuestra sociedad, el pueblo⁶⁰.

Esta lectura debe incluir necesariamente la imagen histórica del teatro en el colectivo social, el pueblo y sus identidades encuentran en estas prácticas expresivas una vía que aporta a la acción y a la transformación social, desde la resistencia y los dispositivos propiamente populares para contrastar hegemonía cultural.

Las denominaciones de lo popular suponen al interior del mundo del teatro una permanente tensión teórica e ideológica donde se cuestiona al teatro vinculado a la resistencia o a la política, considerándolo como un teatro añejo en relación al momento actual. En estos espacios académicos es coincidente este tipo de afirmaciones respecto de la formación de actores, es decir, efectivamente se forman “profesionales del teatro” alejados del mundo social, y por lo tanto reproductores de la cultura dominante. Esto se evidencia en las mallas curriculares donde no aparecen aspectos relevantes del teatro social y político sucedidos a través de la historia de Chile.

60 Tomando en cuenta la fragilidad teórica y dinámica del concepto de *Pueblo*, optamos por la definición que hace el Diccionario de las Ciencias Sociales y Políticas y en torno a los Estados Nacionales: “... pueblo-nación y movimientos nacionalistas populares, la población que lucha contra la dominación externa y contra la dominación de las oligarquías locales”. Paz Fajardo, Susana Gamba y Hugo Chumbita, 1989.

También se aprecian actualmente grupos que instalan espacios para el desarrollo de un teatro popular como críticos con un discurso alternativo y contracultural, principalmente en el espacio público; es el caso del teatro callejero. En este sentido es posible acceder a discursos dramáticos que surgen de variados grupos y compañías de teatro que “resisten” desde varios escenarios y lenguajes, desde los contenidos literarios, donde es posible encontrar grupos y compañías más cercanas a las formas tradicionales de teatro popular, hasta aquellos para lo cual es imprescindible desarrollarse en espacios públicos y comunitarios para hacer circular sus trabajos⁶¹.

Como campo perteneciente al arte, el teatro contiene muchas de las formas de expresión y lenguaje del estilo clásico (orales y corporales), pero también del teatro occidental (helénico) que ha permitido con el tiempo ir desarrollando y facilitando nuevas formas de trabajo a nivel del sujeto y de pequeños grupos sociales (psicodrama y sociodrama), herramientas que se van sumando a prácticas profesionales de las ciencias sociales que resignifican tanto al sujeto como a los grupos sociales. (Espina, 1995)

Esto le ha permitido hacerse cargo de búsquedas que expresan el malestar del pueblo respecto de la cultura oficial, levantando teorías teatrales sustentadas en un “teatro latinoamericano” más ligado a un concepto antropológico, uniendo los componentes *urbano - moderno* al *urbano - rural* tradicional, especialmente aquello asociado al mito. (Barba, 1989)

El teatro popular es aquella construcción teórica que, al igual que la cultura popular, se encuentra en crisis, sin embargo, en una praxis contextualizada del siglo XXI mantiene suyos los lenguajes verbales y no verbales cotidianos que, por su condición de populares, son entendibles para un público que tiene en común los códigos vinculados a un grupo social marginado y excluido; lenguajes que describen a modo de termómetro social, los conflictos sociales, sintetizados en historias dramáticas que persiguen a través del acontecimiento teatral, transformar la conciencia social. (Chesney, 2007)

Esta línea teatral estaría asociada a las manifestaciones ideológicas del pueblo marginado, a una comunidad social vulnerada, expresada como pensamiento político y a un compromiso con la clase y la cultura popular. En este sentido, muchos creadores que comulgan con movimientos de izquierda vinculan sus propuestas teatrales con esta corriente ya que ven en ella el vínculo idóneo para acceder a las masas y transmitir sus modos de pensar. En el concepto de teatro popular, el espectador no solo es un fin, sino un medio de expresión transformándose en todo aquel teatro que involucra de algún modo la realidad del pueblo, su idiosincrasia, sus ne-

61 Ver contenidos de obras en salas de teatro y calle de los últimos años en programa Santiago a Mil: www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/docs/stgoamil.pdf

cesidades, tradiciones y problemas; es decir, una manifestación temática inherente a una sociedad específica. (Méndez y Torres, 1995, p.93)

Las primeras aproximaciones teóricas a un concepto de teatro popular se pueden encontrar en los trabajos de Romain Rolland, Eugene Potecher y Fermin Genier que lo definen como “una forma especial del teatro con una orientación ajena en lo artístico y de connotación socioeconómico/política”; esta modalidad de teatro responde a un interés social de expresarse —como punto de fuga— luego del surgimiento de movimientos históricos radicales como la Revolución Francesa o como la Unidad Popular en Chile. Señala Suárez Radillo con respecto al teatro popular: “es el teatro producido en el seno de las clases populares e identificado con sus propias luchas, realizaciones y creaciones por lo que podríamos conjeturar que es una redundancia hablar de teatro popular, pues el teatro desde sus propias raíces siempre fue popular”. (Radillo, 1972)

Las artes escénicas como la danza, la música y de manera particular el teatro, es una dimensión del arte que está determinada por la sociedad mucho más directamente que las demás artes, dado su contenido inmediato con el público, y su mayor poder de convencimiento o influencia reflexiva⁶². Esta determinación alcanza tanto a la presentación exterior del espectáculo como al propio contenido de las ideas del texto escrito⁶³.

Enrique Buenaventura se pregunta: ¿Qué sería un teatro popular?, o simplemente, ¿qué sería lo popular?⁶⁴. Buenaventura y Peter Brook formulan —a partir del *teatro tosco*— un inicio de respuesta a estas interrogantes mencionando que desde la tradición *tosca teatral* no solamente podríamos ir de Brecht o a Shakespeare, sino a las formas populares particulares de cada sociedad.

“Está claro que la porquería es lo que principalmente da filo a la rudeza; lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso, antiburgués. Es el teatro del ruido, es el teatro del aplauso; siempre es el teatro popular el que salva a una época”. (Brook, 1969)

Por su parte, desde la Poética del Oprimido, vemos una aproximación que daría sentido y significación a esta postura que reivindica al teatro po-

62 No podemos desconocer que el teatro en Chile ha vivido una importante transformación respecto del acceso de diversas audiencias, y aunque no se trata de una actividad masificada por su alto costo de taquilla, su circulación alcanza en algunos periodos del año a un alto número de públicos, incluidos los más vulnerados.

63 Ver en artículo: “El juglar se presenta en la plaza”. Acercamiento al misterio bufo de Darío Fo, Trabajo de Grado de Carlos Eloy Castro, M. y Maritza A. Quintero M. Caracas, 2004.

64 Enrique Buenaventura es actor, ensayista, dramaturgo, narrador, poeta y director colombiano, director del reconocido grupo de teatro TEC de la ciudad de Cali, Colombia. Reconocido en todo el mundo es su aporte al teatro por la práctica y desarrollo metodológico de la Creación Colectiva.

pular. Este planteo teórico tiene como principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador”, desde su pasividad en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje; en el primer caso se produce una catarsis, en el segundo una “concientización”. (Boal, 2004)

“En el teatro del oprimido no hay espectadores, sino observadores activos (...). Esta forma teatral se apoya en dos principios fundamentales: a) ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática, para que pueda; b) transponer a su vida real las acciones que ha ensayado en la práctica teatral”.

Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real, en este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución y en ésta, el espectador liberado, es un hombre íntegro que se lanza a la acción.

Estas concepciones teóricas no son gratuitas y forman parte de prácticas desplegadas y evidenciadas en el campo del teatro popular en un contexto de pobreza y marginación surgidas en las Favelas de Brasil en los años 60 y 70, muy de la mano del trabajo de Educación Popular desarrollado por Paulo Freire. Ambas metodologías son traspasadas a un sinnúmero de países y en la actualidad cobran relevancia en varios lugares del planeta colocando en cuestión las diferencias sociales aún existentes en nuestro continente, especialmente al referirse a un teatro de tipo popular que tensiona a la cultura hegemónica y un tipo de actor cuya función no solo es creativa al interior de un grupo que busca situarse en el “círculo” oficial del teatro, sino un actor que se identifica con una función social y política.

Una definición de teatro popular

Hasta aquí entonces podemos definir al teatro popular en tres dimensiones; a) grupo o colectivo social que produce obras creativas en base a temáticas sociales provenientes de sectores vulnerados; b) sus agentes pueden ser aficionados o profesionales (universitarios); c) mantienen una permanente relación con grupos sociales y comunitarios de base, siendo ésta su esencia para la construcción de contenidos (lenguajes y dramatur-

gia), y d) conforman un espacio de resistencia conjunta entre comunidad y grupo de teatro frente a la hegemonía cultural con el afán de transformación social.

Los sujetos que cumplen con desarrollar las acciones sociales donde se ven involucradas las artes del teatro en sectores vulnerados; sea como pobladores, actores, monitores o profesionales de otras áreas humanistas, encuentran en la herramienta teatral una influencia importante para la transformación de su mundo social, es decir, el poder que logra un espacio teatral a través de su dramaturgia⁶⁵, no solo subvierte los rasgos de personalidad individual explícitos y latentes de los sujetos que participan, sino que termina respondiendo a los grandes problemas de base que afectan al hombre vivo, el de sus luchas contra las coacciones, el de la expresión de su espontaneidad y a fin de cuentas el de la realización de su libertad. (Duvignaud, 1963)

Duvignaud —como uno de los célebres sociólogos del teatro— articula la práctica teatral al fenómeno social y su focalización con las culturas populares; aquella parte prometeica de la realidad social, porque desde una perspectiva histórica, estas prácticas coinciden con el sector de la realidad social donde los hombres tomados colectiva e individualmente, entrevén la posibilidad de transformar las estructuras sociales como consecuencia de la acción humana concertada y organizada, es decir, el sujeto encontrando en el teatro un grado de conciencia respecto de las estructuras sociales, donde se ve a sí mismo en una puerta cerrada e insuperable, aquello que Weber denominaría la *Jaula de Hierro*.

“Este hecho inherente a la propia creación dramática no debería impedir que se separe (...) el teatro de la rica y efervescente vida social, donde los autores, los públicos se encuentran profundamente comprometidos. No se trata de una sociedad fijada por instituciones o una estructura fija, una cultura helada, sino la moviente experiencia colectiva, creadora, dominada por las rivalidades de los grupos, los conflictos de la libertad y las contrariedades asfixiantes. Este es el verdadero terreno de la práctica del teatro y un importante objeto para la sociología”. (Duvignaud, 1963)

El teatro político

Las experiencias desarrolladas en el teatro popular se han relacionado históricamente con la ideología marxista y el compromiso con las clases populares; ahí radica la relación entre lo político y lo popular. Esta articula-

65 Podemos definir la dramaturgia como aquellos componentes más generales que involucran el desarrollo de un teatro inmerso en espacios sociales de resistencia, es decir, no solo la poética clásica centrada en la dramaturgia literaria, o la historia que se cuenta, sino los modos de producción, funcionamiento interno y las redes de articulación de grupos y compañías con organizaciones sociales y también con otros grupos similares.

ción tuvo sentido en el periodo dictatorial donde muchos creadores cumularon con el movimiento de izquierda, siendo militantes o simpatizantes, y a la vez, habitantes de territorios populares donde vinculaban sus propuestas teatrales con esta corriente ya que veían en ella el vínculo idóneo para acceder a las masas y transmitir sus modos de pensar, o sea, desplegar a través del teatro la transformación social.

En una conceptualización del teatro popular, el espectador no solo es un fin, sino un medio de expresión y “es teatro popular todo aquel teatro que involucra de algún modo la realidad del pueblo, su idiosincrasia, sus necesidades, tradiciones y problemas; es decir, se trata de desarrollar una temática inherente a una sociedad específica”. (Méndez y Torres, 1995)⁶⁶

Dario Fo considera la existencia de un teatro de contenido político y un teatro con características populares, entendiéndolo como un teatro de agitación política que caracterizó al teatro europeo luego de la Segunda Guerra Mundial, teatro que tenía un tema común; la protesta. (Rodríguez, 1985)

El teatro adquiere una dimensión política porque se trata de una actividad humana y por tanto social; así el teatro se transforma en político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas. (Boal, 1974)

De Brecht a Piscator

Es imposible hablar de teatro popular y político sin mencionar los aportes de dos de los representantes más importantes del teatro político quienes sentaron las bases de lo que se conoce como teatro popular. Se trata de Bertolt Brecht y Erwin Piscator, ambos establecen la épica del teatro y su relación con la política donde el eje está enfocado en el contenido sociopolítico del drama, y no en la manipulación emocional de la audiencia o en la belleza formal de la producción⁶⁷.

El término de teatro político fue empleado por primera vez hacia 1924 por el director Erwin Piscator quien colaboró con Brecht apareciendo como un teatro de agitación de la época. Era un periodo de intensa actividad política por cuanto se vivían las secuelas de la primera guerra mundial (1914-1918), y también de un auge sin precedentes del marxismo, en particular por el triunfo de la revolución bolchevique de octubre de 1917; a todo esto se agregaba la represión de los espartaquistas en Alemania, un país donde, según todas las predicciones, comenzaría la revolución social.

66 Méndez y Torres (1997) “Mirando al dramaturgo desde el tendido de su obra: Acercamiento a Rodolfo Santana”.

67 García del Campo, J (2004), “El conflicto y la escena: arte y política en Piscator”. Artículo publicado en la revista Riff-Raff en las p.107-115, del número 26 (otoño de 2004), España.

El origen histórico del teatro épico⁶⁸ aparece nítidamente en las primeras líneas del libro de Piscator:

“Mi medida del tiempo empieza el 4 de agosto de 1914. En ese punto el barómetro registró: 13 millones de muertos, 11 millones de tullidos o discapacitados, 50 millones de soldados en pie de guerra, 6 mil millones de bombas estalladas, 50 mil millones de metros cúbicos de gas usados. ¿Dónde está el desarrollo personal en todo esto? Nadie se desarrolla en una forma personal. Algo distinto desarrolla a la persona”.

Piscator y Brecht entendían, con razón, que la creencia idealista en la autonomía del individuo y del arte había sido pulverizada por los hechos que demostraban, de paso, la inoperancia de los intelectuales. También creían, que la continuidad del ego es un mito porque el hombre, como la sociedad, está en un estado de continua transformación.

Brecht, por su lado, desarrolló una política en el teatro y su personalidad artística siempre ha trascendido a su actividad teatral originando un fenómeno de gran interés, pues desarrolló su práctica escénica según unas directrices que fueron reciclando la experiencia y que terminaron por construir una teoría revolucionaria que transformó el drama europeo. (Oliva y Torres, 1997)

Para Brecht, el teatro debía ser una parábola o una lección, en la cual el público tiene un rol crítico, reflexivo, pero que lo distancia de los personajes y de la acción. Estas reveladoras apreciaciones en el contexto de su producción literaria, lo colocan como uno de los autores más relevantes del teatro moderno, mientras que sus teorías se montan sobre una ideología marxista que en lo social, político e histórico van a tener mucha relevancia en el futuro del arte y la política. (Chesney, 1994)

Brecht establece la idea de recibir el relato y la crítica durante el relato, es decir, durante la función teatral, permitiendo con ello poner en tensión cuestiones como la cuarta pared y la relación del actor con el público. Aquí el espectador pasa a ser otro actor en escena estimulado por un texto y un actor que lo empuja al escenario político.

“La escena naturalista, no menos que el podio, es enteramente ilusionista. Su propia consciencia de ser teatro no puede hacerla fructífera; para poder dedicarse sin distracciones a sus fines, esto es, a imitar la realidad, tiene que reprimir dicha consciencia. El teatro épico, por el contrario, se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera

68 El teatro épico incluye no solo un nuevo elenco de temas y actitudes sino además un nuevo concepto de la puesta en escena y un nuevo estilo de actuación. Así como el filósofo no solo debe interpretar la realidad sino que debe transformarla, el teatro que surge del marxismo debe comenzar por cambiar el teatro, acordándolo con nuevos sucesos, nuevas ideas y nuevas interpretaciones de la historia. El teatro épico da por supuesta una audiencia compuesta por una colección de individuos capaces de pensar, de razonar y de juzgar, aún en el teatro; trata al público como “individuos maduros, mental y emocionalmente...”, pero no busca ni la armonía ni la organización interna del teatro dramático: “toma un par de tijeras y corta al teatro en piezas, todas ellas capaces de vida”. La narrativa progresa no en una dirección continua sino por “un montaje de curvas y saltos”, dialécticamente.

viva y productiva, de ser teatro. Y por eso resulta capaz de tratar los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa. No se le acercan, por tanto, al espectador, sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, sino con asombro". (Benjamin, 1999)

Es síntesis, el aporte del Brecht es la constitución de un teatro épico que alberga la idea del podio, a partir de la cual se señala que el teatro va a estar en un podio, y que va a ponerse en evidencia para romper con la idea de identificación con el espectador, sino más bien, un espectador actor que se constituye en escena.

En cuanto a Piscator, supongamos un director de escena que, al margen de las consideraciones estéticas, sostiene explícitamente que el teatro tiene que ver con la vida y no tanto con el "arte". Supongamos además, un director de escena que, más allá de semejante declaración de principios, materializa en su actividad una práctica explícitamente inserta en la vida y explícitamente cargada de un punto de vista político; y finalmente supongamos que esa práctica teatral origina una de las más prodigiosas revoluciones en el ámbito escénico y artístico y que ese director de escena tiene tan claros los motivos de la singularidad de su trabajo como para atreverse a exponerlos y teorizarlos: hemos descubierto a Piscator. (Del Campo, 2004)

Así describe García del Campo la figura de Piscator en la Alemania de la postguerra adoptando el arte desde la trinchera comunista. Para él, el teatro político viene a constituir la reivindicación de aquella manera de entender el arte (el teatro) que lo considera como una actividad de y para la vida y, en este sentido, es uno de los lugares en los que es posible encontrar en funcionamiento una concepción materialista del arte y de la producción simbólica que —al margen también de obras polémicas posteriores— no cae en la trampa de dejar reducida la disputa a términos formales, porque el materialismo ha negado siempre los absolutos y ha atendido, más que a la forma o al estilo, a la especificidad de los efectos generados por la actividad simbólica y discursiva.

En este sentido, García del Campo menciona que la obra de Piscator es un documento de primer orden, tanto por las experiencias que narra como por la perspectiva que permite aprehender a través de ellas, un arte vivo para la vida; un arte que, por serlo, se pone al servicio de la revolución viendo al teatro como un instrumento para la movilización de masas. Por su parte, Piscator habría incluido en su teatro toda clase de recursos visuales, pues su principal interés era la propaganda política sin subestimar el valor estético de la pieza teatral. (Chesney, 1994)

Piscator logra que con su teatro político se popularice un subgénero escénico bastante particular, los sketches de actualidad en los que comenta-

ban y caricaturizaban a los personajes y noticias del momento, una suerte de periódico escenificado. Este tipo de metodologías fueron muy utilizadas durante la dictadura y aún hoy se despliegan en las experiencias de trabajo social y teatro en escuelas.

En Latinoamérica, el eco de las investigaciones de Brecht y Piscator se hizo sentir fuertemente y tiene entre sus máximos exponentes a Augusto Boal en Brasil y Enrique Buenaventura en Colombia, quienes realizaron sus propuestas y la interpretación de sus correspondientes realidades. Pero no por casualidad la escena y la política están ligadas de un modo íntimo en la obra y la figura de Erwin Piscator, siendo uno de los referentes más importantes de la escena y la dramaturgia del siglo XX, fue al mismo tiempo, uno de los más relegados al olvido. (Del Campo, 2004)

Es importante señalar que esa tendencia a comunicar en el teatro la realidad social está muy relacionada con los cambios estructurales que la sociedad experimentó en períodos históricos muy específicos a nivel mundial. Así, como el mismo Chesney explica, esa preferencia de algunos autores de desarrollar piezas cargadas de denuncia, también puede relacionarse con el teatro didáctico de Brecht, que trata de despertar una conciencia social sobre la necesidad de reivindicaciones.

En esta línea de teatro político, dramaturgos y actores se pusieron a observar y a retratar el mundo real como los científicos, se abandonó la preocupación romántica por los valores espirituales, porque el teatro tenía que exhibir los problemas sociales; el resultado de este planteamiento fue un teatro centrado más que en lo bello o lo ideal, en los elementos más sórdidos de la sociedad. Se busca con el teatro político presentar un trozo de vida real, un vehículo perfecto para denunciar y protestar los abusos del poder, así como otros aspectos sociales que afectan a la gente.

Peter Brook y la crítica al modelo postmoderno

El teatro político surge a partir de una necesidad de relacionar esta manifestación artística de una forma más activa, fuerte y crítica con el campo político, buscando como base los cambios del medio en el cual se desarrollan, aun cuando su función y relación como medio artístico no estuviera completamente delineada o bien definida. Y es que esa modalidad política del teatro tiene que ver también con el rescate de lo popular y con la intención de buscar las respuestas a las preguntas de hoy en el pasado histórico, por eso la capacidad didáctica que también genera el teatro social y político.

En esta línea, Peter Brook, plantea la importancia del teatro en la sociedad realizando una crítica política al actual modelo posmoderno de ejecución del acto teatral; en su libro *El espacio vacío* comienza así:

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo; un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Esta frase pone en evidencia el rumbo que sigue el actual teatro ‘profesional’, olvidando la esencia, la chispa del acto teatral; podemos contemplar un patético escenario donde las escenografías, los guionistas, los actores son tratados como mercancías.

Continúa, Brook:

“... el teatro se prostituye penosamente ante las grandes productoras, los patrocinadores y las subvenciones institucionales del estado. Los nuevos actores buscan desesperadamente a un manager, representante o productor para conseguir el papel de su vida. Ante esta vergonzosa realidad algunos amantes inconformistas buscan esos espacios y tiempos aparentemente perdidos para así ganarle a la vida”⁶⁹.

Una constante necesidad de resignificar un teatro popular podría salvarnos de tantos artificios innecesarios, de tantas jerarquías y supraestructuras creadas por el poder —sobre todo económico políticos, y no culturales—, un Teatro Pobre, que sitúa sus bases en la magia de lo cotidiano, en la imaginación y lo muestra al pueblo sin parafernalias, tal como es, un teatro por y para el pueblo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad. (Brook, 2001)

Entender y describir el proceso que surge a partir del vínculo pueblo como soporte de la cultura⁷⁰ y de los artistas populares —entre ellos los teatreros— forma parte de una reflexión que se ha ido manifestando en ciertos grupos intelectuales, pero no ha sido suficiente la discusión entre grupos de artistas; lo que ha sucedido es una apertura del mundo académico que lentamente comienza a colocar un lente en el teatro popular y sus prácticas cotidianas⁷¹.

La producción y circulación del Teatro Independiente en Chile ha vuelto en la mayoría de los casos a una concepción idealista del teatro, es decir, que a diferencia de décadas pasadas, ha vuelto a encerrarse en un tipo de teatro a la italiana dentro de salas en que en la mayoría de las ocasiones no se es permitido el acceso a todos los sectores sociales. (Duvignaud, 1965)

Este proceso forma parte de las nuevas interrogantes hacia el teatro independiente y sus relaciones con el mundo popular.

69 Brook, Peter (2001), *“El espacio vacío”*, Península, org. 1968.

70 Pueblo y Cultura popular por oposición a civilización. Este concepto de pueblo suministra fundamentos para hacer una distinción entre la sociedad de pueblo como cultura y la civilización como cultura especializada de la sociedad político urbano tecnológica. El pueblo representa la esencia compuesta por las interacciones mentales y culturales más próximas al plano asociativo. El pueblo representa un término general que se aplica al modo de la gente en las interacciones asociativas individuales y en las interacciones entre su medio, regional, físico y su desarrollo cultural, en cualquier momento dado que condiciona y determina la cultura del pueblo. Ver en Diccionario de Sociología. Fairchild Henry. FCE. 1997.

71 Revista “Crítica cultural” N° 24, junio, 2002. U. Arcis dedicado a “lo popular”.

El teatro en general, como el espacio donde se desarrolla la dimensión lúdica, ha permitido desde el sujeto simbolizar y describir su porvenir a través de su historia; en el caso del teatro popular en Chile hasta la dictadura, el teatro popular aportó indiscutiblemente a la mantención del tejido social y el desarrollo de la cultura comunitaria.

En la actualidad —como menciona Canclini— desde lo popular se estarían recreando estéticas de funcionamiento híbrido adecuadas al mundo social en el contexto de la cultura global. Esto implicaría que el teatro popular y los sujetos que lo componen, deben recrear nuevas formas de gestionar su trabajo y competir no solo con los medios de comunicación de masas fuertemente influyentes, sino también, con un mundo popular fracturado con limitados accesos a la cultura y con una fuerte tendencia al consumo de productos ofertados por la industria cultural.

El surgimiento, hacia el año 1955, de la metodología de la Creación Colectiva fundada en el Teatro Experimental de Cali por Enrique Buenaventura, y extendida posteriormente a nivel planetario, fue en su momento una respuesta a la demanda social y política de un pueblo latinoamericano en tensión con los grupos hegemónicos, en donde Chile no estaba ausente. La respuesta a esta demanda es hecha por un tipo de teatro que se reconoce en el pueblo y que propone una forma distinta de expresión vinculada a la subjetividad y especialmente a la protesta social.

La creación colectiva innova con sus métodos de investigación y análisis en el proceso de montaje, orientando sus creaciones hacia lo social y político proponiéndose liberar al teatro de sus estructuras heredadas. Es partir de estas premisas que el teatro popular se inserta, acompaña y propone a los movimientos sociales algunas herramientas de resistencia desde sus propias lógicas de funcionamiento teatral.

Pero, el teatro es terco —dice Brook— y el teatrista como amante del teatro es como el ave al que le cortan las alas, le tiran piedras, balazos, le contaminan el aire y siempre sigue volando, algo así como el Prometeo encadenado, no hay cadenas que impidan a los teatristas seguir expresándose, un teatro latinoamericano que sigue siendo una consecuencia del proceso que sufren los pueblos con las contradicciones culturales e ideológicas inherentes a este.

“... para hablar de teatro popular se debe partir hablando dialécticamente de nuestra época, como lo hicieron Shakespeare, Moliere, Brecht, quienes describieron y acompañaron tal cual una época, para crear la literatura dramática latinoamericana, tiene que saberse cómo vive y cómo muere el hombre y la mujer en nuestros países; hombres que viven con un carácter vegetativo y orgánico cuya única misión es sobrevivir buscando la alimentación desesperadamente, y qué van a saber de Shakespeare, Moliere de Enrique Buenaventura, ni de Pablo Neruda, o Cesar Vallejo”. (Brook, 2001)

En Chile las nuevas condiciones sociales para el desarrollo de la expresión política y la ciudadanía no han sido elementos prioritarios para

las administraciones políticas de los últimos 20 años; esto ha traído como consecuencia limitadas políticas públicas en esta dirección (participación, inclusión) afectando seriamente la expresión social a través del arte, a diferencia de las décadas de los 70 y 80; en síntesis, se producen relaciones poco favorecedoras entre el teatro y la organización social. A partir de este contexto, al igual como sucedió en otros campos sociales⁷², el teatro popular como parte de la cultura, ha pasado por una fase de replanteamiento tácito, necesario para instalarse en el contexto del siglo XXI. Las condiciones políticas que favorecieron al teatro popular en el pasado han desaparecido y la creación artística comprometida con el mundo social ha variado hacia una creación cuyas demandas siguen existiendo en la actualidad, pero sin aquella relación ideológica de contextos históricos como las revoluciones o las dictaduras⁷³.

Dicho lo anterior nos preguntamos acerca de la trayectoria de un teatro popular en Chile, construido en un momento histórico como un teatro de resistencia, un teatro explícita e implícitamente ideológico, cuya dramaturgia y articulación en la praxis reivindicó y fue —en un periodo importante de nuestra historia— vinculante con los grupos sociales más postergados.

¿Existe actualmente un teatro popular en Chile?, ¿cuáles son sus características y cómo se relaciona con las comunidades de base?, ¿cuáles son las diferencias del teatro popular constituido durante el periodo dictatorial y su transformación durante la transición democrática?, ¿existe una línea de teatro político que se distinga en el campo del teatro?, ¿existe un teatro político que tensione los espacios y las estructuras dominantes?

72 Campo Sindical, Poblacional, Estudiantil, etc.

73 Paulo Freire se refiere a estos contextos como “caldos de cultivo para el despliegue de la organización social”.

CAPÍTULO IV

TRAYECTORIA DE UN TEATRO POPULAR EN CHILE

Periodo Dictatorial: marginalidad y resistencia social y cultural en sectores populares

Los siguientes párrafos se constituyen en un diálogo teórico, donde se establece la articulación que se produce entre el movimiento popular de base y el teatro popular surgido en el contexto de dictadura, analizando la forma que adquiere la cultura popular situada en territorios de marginalidad y los sujetos que conforman sus comunidades sociales, en síntesis, analizar el desarrollo de un teatro popular en su rol social y político en este contexto para entender posteriormente su trayectoria en la etapa de transición democrática⁷⁴.

Diego Muñoz menciona que, en el contexto dictatorial, se profundiza ostensiblemente la pobreza reflejada, particularmente, en los cordones de marginalidad de poblaciones populares que, desde mediados de los años 40 y a propósito de la migración campo ciudad, da inicio a una serie de tomas de terreno en las grandes ciudades del país, especialmente en Santiago. Durante el régimen militar, estas mismas poblaciones situadas en territorios de vulnerabilidad, fueron las comunidades que sufrieron el mayor impacto del cambio económico a raíz de los drásticos recortes presupuestarios del Estado produciendo una crítica situación laboral en el periodo que va desde fines de los 70 hasta mediados de los 80.

74 Existe muy poco material sistematizado de los procesos que se desarrollaron en el periodo del régimen militar desde donde se pueda argumentar y conceptualizar sociológicamente la articulación entre el teatro popular y el movimiento social. El trabajo de investigadores de Ceneca ha sido marginalizado en las academias, pero para esta tesis lo utilizaremos para reflexionar siendo uno de los trabajos más profundos y rigurosos en esta temática. Ver en Poética de la población marginal. El teatro chileno 1978-1985; Muñoz, Ochsenius, Olivari, Vidal. Ceneca, 1985.

Para tener una idea de la magnitud e impacto del modelo neoliberal que se comienza a instalar en Chile, citamos el pliego de peticiones que hacen los pobladores de la población Santa Elvira cerca del ex aeropuerto Pudahuel con respecto al tema de la vivienda y donde el 60% de los hombres están cesantes.

“Pa’ tener subsidio habitacional hay que juntar arriba de 20 mil pesos. La otra vez fui, llevé dos mil pesos y no me lo aceptaron. Tengo una libreta con 300 pesos, no me alcanza pa’ más y todo lo que gano es para alimentar a los niños muy mal”. (Budnik, 1984)

El mayor costo de la crisis económica en Chile a mediados de 1983 fue que el 10,9% de la población económicamente activa (380.529 personas) trabajaba en el Programa de Empleo Mínimo (PEM) y ganaba \$2.000 mensuales, lo que equivale a 1,3 kilos de pan diarios, es decir, un ingreso de dos a tres dólares por mes en momentos en que el dólar tenía un valor de 39 pesos (Cepal, 1982).

La grave situación económica y las degradantes condiciones de vida de muchos pobladores va a motivar 19 *tomas de terreno* en trece comunas distintas entre el periodo de 1980 y 1985, en ellas participaron unas 9.797 familias (más de 50 mil personas) y solo tres de ellas logran consolidarse: los campamentos Juan Francisco Fresno, Raúl Silva Henríquez y 23 de agosto. Las demás son desalojadas violentamente por la policía, produciéndose detenciones, heridos y muertos⁷⁵.

El modo de vida en las poblaciones, condiciones habitacionales degradantes, alto desempleo, disminución de la participación de consumo, hambre y desnutrición de los niños va instalando una profunda precariedad en las condiciones de vida de estos grupos que además se masifican cada vez más en los márgenes de la ciudad, sus testimonios son irrefutables:

“... y aquí estamos como verdaderos navegantes a la deriva, ahogados en las infecciones de los pozos negros, sacando electricidad clandestina contra nuestra voluntad, sin nada de lo que debería tener mínimamente nuestra población. Son gente que lleva dos o tres días sin comer nada de nada. Carne de perro se ha comido harto, había momentos en que la gente no tenía qué echarle a la olla, al comienzo sobre todo. No había ni una cosa y si se veía un perro más o menos, lo mataban no más para comérselo. Voy por las carnicerías y pido. Me dan sobras, a veces huesos y otras grasa... en algunos me dan a recoger del suelo, lo que cae cuando cortan, son como hilachas de grasa, cualquier cosa sirve, también en las verdulerías me dan lo que botan, lo que no venden y sirven pa’ una sopita”. (Muñoz et al, 1987)

El grupo Schwenke y Nilo describe a través de la canción “sopas de Margarita”, tanto la situación de precariedad extrema como también la creatividad que deben desarrollar las dueñas de casa para dar de comer a sus hijos:

75 Ibidem, pág. 61-62. El autor entrega una lista completa de tomas de terreno de bloques de viviendas y departamentos ocurrida durante el período 1980-85.

“Sopas de Margarita yo le ofrezco en la mañana; le muestro cinco o seis boletas para enseñarle cual es la treta. Y si no se conforma, tengo que hablarle de economía, ¡ay! que la carestía, la cesantía y cuanta cosa... y mandarlo pa’ la escuela silbando triste una melodía, que es algo alegre como un sabroso aviso comercial. Sopas de Margarita cada mañana que me pregunta y yo haciendo arte de magia para enseñarle mi profesión y cuando la media tarde se hace insolente en las tripitas, con él me vengo cantando la dieta estricta que da el jornal. Y nos quedamos mirando como entendiendo la profecía, pero lo que nunca practicamos es el derecho de comer un pan. Pero mi patrón dice que hay muchas formas de ver las cosas, una de ellas es el ayuno o la meditación trascendental, y me vuelvo hacia la casa pensando triste que voy a hacer si vendo la cacerola para comprarme otro poco de... Sopas de Margarita yo le ofrezco en la mañana, sopas de Margarita agregue agua y otra cosita, sopas de Margarita”⁷⁶.

Paralelamente al desarrollo de este cuadro de intensa y creciente marginalización, fenómeno que afecta también y de distintas maneras a sectores de la clase media, los pobladores reinician un proceso de organización social tendientes a canalizar sus demandas y que abarcará vastas áreas de su quehacer político, social y cultural.

El movimiento poblacional chileno

Al hablar de un movimiento poblacional es necesario reconocer el hecho de una variedad de organizaciones que, desde el año 1974 hasta fines de la década del 80, plantearon un quehacer cotidiano en función de demandas reivindicativas y del desarrollo político a nivel nacional. Este proceso de reorganización social se articula en función de una prestación de asistencia social, de amparo, defensa y denuncia ante las arbitrariedades gubernamentales respecto de la violación de los derechos humanos.

En líneas generales, el panorama organizacional de los pobladores durante el periodo 1973-76 se caracteriza por su gran dispersión y atomización, un marcado asistencialismo y su naturaleza denunciadora testimonial.

La lógica de las acciones de la mayoría de las instituciones y organizaciones surgidas en este periodo está regida por la lógica de los hechos, es decir, no hay un plan preconcebido y todo resulta ser una respuesta de “emergencia a una situación de emergencia”. Sus acciones se orientan específicamente a la satisfacción de lo que se ha denominado “las necesidades más sentidas”, o sea, los problemas vinculados a la cesantía, al hambre, la desnutrición, la salud y todos aquellos que afecten los derechos fundamentales de los pobladores.

Posteriormente, y a medida que la política de shock impuesta a partir de 1975 avanza, la acción poblacional se orienta a la formación, reformulación y aumento cuantitativo de las llamadas “organizaciones solidarias”.

76 Nelson Schwenke y Marcelo Nilo, integrantes del grupo musical Schwenke y Nilo.

Es decir, se trata de organizaciones de pobladores que mantienen una estrecha relación con instituciones eclesíásticas y que funcionan al margen de las instituciones oficiales como son los comedores infantiles, los talleres, las bolsas de cesantes y los grupos culturales. Junto a la preocupación constante por la supervivencia centrada en el problema de la cesantía y el hambre, la actividad —en esta primera fase— está dirigida a problemas de vivienda, cultura, educación y salud. Los parámetros que rigen la acción de los pobladores plantean objetivos amplios como son: apoyar la organización popular, capacitar y elevar la conciencia social del sector poblacional. (Benavides y Sánchez, 1982)

Posteriormente, la primera mitad de la década de los 80 está marcada por importantes cambios tanto en las preocupaciones como en el nivel de participación organizada de los pobladores. Por un lado, desde comienzo de los 80 se discute el tema sobre cuál es el papel que le corresponde a las organizaciones populares de base en la constitución de un sujeto “colectivo y popular” y, por otro, a medida que se reconoce que la dispersión y falta de vinculación entre esas organizaciones constituye un obstáculo fundamental que salvar, se multiplican los esfuerzos por consolidar diversas coordinadoras de pobladores organizadas según criterios territoriales y tipos de organización.

Al examinar la evolución de las distintas organizaciones que constituyen al Movimiento Poblacional, se perciben procesos que integran no solo las reivindicaciones locales específicas, sino además los problemas y discusiones de carácter político a nivel nacional. La política ha dejado de ser considerada como algo ajeno y excluyente a las organizaciones poblacionales. Este fenómeno se manifiesta fuertemente durante la segunda mitad de los años 70 que pasa a ser el principio organizador de las acciones de los pobladores.

“Este proceso revela que a nivel de la organización social la preocupación por la movilización política no cae en la abstracción, sino que busca integrar creadoramente los elementos de reivindicación específica con los de acción política, que aparece como elemento integrador de diversas prácticas antes que un elemento ajeno. En tales condiciones resulta posible hablar de la política como un principio organizador de la acción a nivel poblacional. Acción que no es en la subsistencia reproductora del sistema, sino que acción conflictiva en la búsqueda de mejores condiciones de vida”. (Espinoza, 1985)

Este entendimiento y, el alto grado de organización y articulación de las organizaciones de pobladores alcanzado en estos años, convierte a este sector social en “una fuerza explosiva capaz de desequilibrar coyunturas”, para decirlo en palabras del autor, en “motores para la construcción de un futuro democrático”⁷⁷. Parte de esta fuerza explosiva que fue adquiriendo

77 A juicio de J. Hidalgo, dirigente poblacional en esta época, hay unos 200 mil pobladores organizados solo en Santiago, y de acuerdo a V. Espinoza, hacia 1985 los pobladores habrían alcanzado su grado más alto de organización en toda su historia. Ver M. Budnik, “Los marginados”, Revista HOY, Santiago de Chile, fascículo N° 7.

formas más definidas con el correr de los años fue impulsada por las distintas manifestaciones culturales que los propios pobladores crearon. Entre ellas, las *representaciones teatrales* que surgieron como otro elemento orgánico dentro del movimiento poblacional.

Teatro popular y movimiento poblacional: relación orgánica

Como lo señala Carlos Ochsenius, desde los inicios del teatro poblacional se aprecia una gran dispersión y ausencia de instancias de integración entre los distintos grupos teatrales. Este problema será atacado a través de la organización de encuentros o festivales zonales de teatro poblacional, en muchos casos, promovidos por instituciones culturales ajenas a la realidad poblacional. Sin embargo, esta falta de cohesión grupal no implica una desconexión estructural o ideológica con el movimiento de pobladores a nivel general, pues se da entre ambos una organicidad basada en parámetros bien definidos, como la composición de los grupos y el momento en que estos surgen, la función social asignada al teatro, la modalidad de trabajo creativo y la evolución temática e ideológica de las representaciones.

Desde el momento en que se constituyen los grupos teatrales más formalizados a partir de 1977, surge como parte integrante de la inquietud de los pobladores el proporcionar alternativas culturales que promuevan valores contrapuestos a los prevalecientes en los medios de comunicación masiva. Mediante la integración tanto de sus producciones como de sus creaciones en los actos solidarios y luego como expresión cultural con identidad propia, el teatro poblacional va creando instancias de comunicación y muestras de trabajo colectivo en y desde la base social desde la cual nace. Es a través de la elaboración dramática de sus propias experiencias y observaciones de la realidad en las poblaciones y campamentos que los estudiantes, trabajadores, cesantes, dueñas de casa y monitores con entrenamiento profesional que forman estos grupos de teatro logrando, a través de ejercicios y dinámicas teatrales, establecer en las conciencias de las personas una relación entre la opresión de la realidad inmediata y las aspiraciones sociopolíticas de todo el sector poblacional, tal como se manifiestan y consolidan en sus distintas organizaciones⁷⁸.

Al poner en escena diversos aspectos de su propia vida cotidiana, los pobladores agregan otra modalidad de acción en el marco social determinado por el régimen militar. Mediante el doble proceso de consumo y maneras de representar las relaciones sociales existentes en la sociedad chilena de este periodo, los pobladores estarían creando —profundizando

78 Ochsenius, C (1985), "La Expresión teatral poblacional". Capítulo II, Poética de la población marginal. El teatro chileno 1978-1985, Muñoz, Ochsenius, Olivari, Vidal. Ceneca, 1985.

las ideas pertenecientes a De Certeau— unos “modos de operar” dentro de ella. Habría dos modalidades de operación a través de las cuales los individuos operan socialmente: las estrategias y las tácticas. La diferencia entre ambas radica en el hecho que las primeras se constituyen en base a una relación de poder que postula un espacio delimitado como propio y que sirve para el establecimiento de relaciones con una “exterioridad” concebida en términos de blancos y amenazas.

Las tácticas, por otro lado, serían aquellas acciones calculadas pero autónomas, dada la carencia de un espacio físico propio determinadas por la ausencia de poder y que operan dentro del espacio apropiado por el “enemigo”.

Las tácticas constituyen el área del débil y, en el marco de las relaciones sociales chilenas de la época, serían aquellas distintas expresiones de la praxis cotidiana de los pobladores. En síntesis y, tomando en cuenta el análisis de Michel de Certeau, los procedimientos populares, aunque minúsculos y cotidianos, se relacionan con los pobladores que manipulan los mecanismos de la disciplina y se adaptan a ellos para evadirlos, sea a través de interpretaciones de las representaciones recibidas, sea a través del uso de los productos culturales, entre otros, mientras que sus tácticas de consumo, es decir, sus modos ingeniosos de oponerse a los fuertes, otorgan una magnitud política a las prácticas cotidianas. (De Certeau, 2000)

Desde la lógica de Bourdieu podríamos plantear que las estrategias diseñadas por los sujetos no consisten en un cálculo o una búsqueda consciente del beneficio, sino una relación inconsciente entre un habitus y un espacio estructurado. Estas estrategias son un producto de la estructura, más que una acción subjetiva, los sujetos solo tienen que dejar actuar sus habitus para obedecer a la necesidad inmanente y satisfacer las exigencias que en él se encuentran desplegadas. (Bourdieu, 1990)

Foucault, por su parte, afirmarí­a en este escenario que no existen relaciones de poder sin resistencias, que estas son más reales y eficaces cuando se conforman en el mismo lugar en que se ejercen las relaciones de poder. La resistencia al poder no está atrapada por este por ser su reverso, entonces no necesita nacer fuera de él para ser real, por el contrario, existe porque está en el lugar que está el poder. Tanto el poder como la resistencia son múltiples, multiformes e integrables en estrategias globales. (Foucault, 1980)

Si pensamos el teatro poblacional en el marco del autoritarismo, estas categorías de la práctica social nos permiten darnos cuenta de que tanto la producción como el consumo de teatro entre los actores del teatro popular, constituyen tácticas de funcionamiento que los pobladores han adoptado para obrar dentro de la sociedad autoritaria. Hacer y presenciar representaciones teatrales se convierte en un modo de operar que les per-

mite, desde una posición de debilidad, apropiarse de su propia realidad y de diversas formas discursivas disponibles en la sociedad para elaborar representaciones simbólicas que favorezcan sus intereses. Estos sectores populares crean un discurso autónomo que promueve sus visiones del mundo y entra a luchar por el espacio cultural delimitado por el más fuerte. Esta "táctica" operacional de los pobladores y actores que hacen teatro, integra, por un lado, el trabajo colectivo que incluye la investigación, digamos etnográfica, la recolección de datos, la observación y el registro de prácticas cotidianas entre los pobladores, el registro de testimonios, la experiencia individual en la comunidad local, la lectura bíblica y de los medios de comunicación masiva, transformadas finalmente en un montaje como resistencia a través del teatro.

Por otro lado, implica la integración de los aspectos de la realidad poblacional (alcoholismo, prostitución, drogadicción, miseria, hambre, presencia de soplones y de los trabajadores vendidos) y de las múltiples manifestaciones solidarias y humanizantes que surgen en estos años⁷⁹.

Además de la composición misma de los grupos teatrales, de la integración de la modalidad de trabajo colectivo, es el proceso de producción de sus representaciones un elemento promovido por las mismas organizaciones sociales y de la funcionalidad social que traduce a este tipo de teatro en "un modo de operar" en la sociedad, constituyéndose además en un articulador y un medio informativo comunitario del Movimiento Poblacional representado en el plano temático ideológico propuesto en las representaciones teatrales.

Reconociendo la diversidad de visiones de mundo elaboradas por los pobladores y grupos de teatro en estos años, se puede afirmar que, en líneas generales, el teatro popular integra las grandes preocupaciones y objetivos del Movimiento Poblacional, educar, crear conciencia, promover la organización popular, buscar la unidad, luchar por sus derechos, etc. (Muñoz, 1987)

Es evidente que muchos de los principios organizativos y planteamientos ideológicos de las representaciones teatrales evolucionaron según el contexto sociopolítico y cultural de estos años, pero sucedieron sin romper el vínculo teatro y movimiento social, es más, se podría conjeturar que el teatro poblacional se enmarcaría en aquellas manifestaciones culturales que encajan perfectamente dentro de la preocupación existente en el sector poblacional por los problemas relacionados con la educación y la cultura. Es decir, el teatro poblacional (popular) aparece como una extensión, o mejor dicho, una alternativa al campo intelectual tradicional de la izquierda

79 Talleres Laborales, Comedores Populares, Huertos Comunitarios, Ollas Comunes, Comiendo Juntos, Bolsas de Cesantes, Trabajo para un Hermano, Comités de Abastecimiento de deudas, de luz y de agua, Organizaciones de Vivienda de Derechos Humanos, Organizaciones Culturales, etc.

partidista y académica, esto porque se comienzan a imponer acciones y eventos que convocan acción y pensamiento desde los pobladores⁸⁰.

Intentar comprender la significación sociocultural del teatro poblacional durante la dictadura requiere ir más allá de un análisis estético cultural, las categorías de análisis literario basados solo en clasificaciones de género (comedia, tragedia, sainete, etc.) y las aproximaciones al texto dramático que reconocen solo el producto terminado y que han dado excelentes resultados en el estudio del teatro (academicista), sin duda, resultan insatisfactorias si se quiere dar cuenta de la significación de este teatro no como fenómeno literario, sino como praxis cultural de un sector marginal de la población chilena en un momento histórico o como alternativa de expresión y resistencia a la exacerbación de la marginalidad y a la eliminación de los mecanismos de participación dialógica con el Estado bajo el régimen militar⁸¹.

En este sentido, la expresión teatral se convierte en una plataforma de lanzamiento hacia una búsqueda de modos de superación del mundo real irracional y deshumanizado impuesto y promovido por la dictadura. Para ello se utilizan visiones melodramáticas, satíricas, antigrotescas y épicas de la sociedad en las cuales coexisten el sentimentalismo, la distorsión de la realidad, los estados de extrema abyección, la degradación material y moral junto con proyectos de humanización colectiva, es decir, la catarsis colectiva que incluye el elemento teatral y social, un realismo que habría superado al naturalismo. (Muñoz, 1987)

Podemos hablar de una épica popular como modalidad narrativa que pone a prueba las virtudes extraordinarias de un héroe y le permite guiar a su pueblo o comunidad hacia la búsqueda de un mundo mejor, es un modo de representación de la realidad, a través del cual, los pobladores logran proyectar hacia el futuro sus proyectos transformadores de la realidad. La sabiduría, el conocimiento, la autoridad y la pasión del héroe lo convierten en un ser capaz de salvar grandes obstáculos en beneficio de una causa que beneficiará a su pueblo. Los diferentes grados de conciencia poblacional/popular al que se refiere Muñoz, relevan el carácter que contiene las obras de teatro en este contexto planteando una estructura analítica cercana a la épica⁸².

80 En este periodo comienzan a realizarse Festivales de teatro y música que hoy día son hitos culturales; Entepola, Festival Víctor Jara.

81 Una de las preguntas que nos mueve en esta investigación es conocer si estos mecanismos se mantuvieron durante la Transición democrática en los 20 años posteriores, o bien fueron definitivamente atomizados o transformados junto al movimiento social.

82 Para Muñoz es posible hablar de una *épica humanista* de la peregrinación (este último término surgido del lenguaje de los grupos teatrales) expresada en obras de teatro popular de la época tales como: "Otoño de 1981", "Urgente, respondan", "Dios se ha hecho hombre", "Uno nunca sabe", "Última estación", "La realidad", entre otras. Una *épica culturalista* con obras como "Viva el club", una *épica étnica*: "Obra teatral" y "Traición por humillación"; y una *épica sindicalista gremialista* y de clase en obras como "El sindicato de trapo", "Multisectorial del sur", "Discriminación a la postrada" y "Obra teatral 1".

En *Teatro y organización popular* son —entre otros— los que relevaron el papel asociativo luego del golpe militar, este significativo rol permitió la apertura del esfuerzo para la reorganización y la movilización antidictatorial.

“Si bien la formación de grupos teatrales o el montaje de una obra dramática no ha tenido en muchos casos una motivación directamente ideológica o política, de hecho, han contribuido a generar espacios independientes para la expresión, la reunión y la formación social, tanto para sus promotores, como para la comunidad a la que pertenecen. Espacio que con el tiempo han fomentado o evolucionado hacia la constitución de organizaciones poblacionales mayores (sociales y culturales) y de funcionamiento más permanente”. (Ochsenius, 1987)

Lo anterior no quiere decir que no hayan existido en sectores populares grupos o montajes que no respondan a esta lógica de hacer teatro como instrumento de pensamiento y acción contestataria. Para Ochsenius las hay, pero en los sectores populares no es frecuente. La misma precariedad de recursos con que se mueve la práctica teatral aficionada de origen popular desprovista de apoyo del gobierno o universitario como antaño (antes del 73), la hace buscar un camino de desarrollo autónomo. (Ochsenius, 1987)

Instituciones y organizaciones han encontrado en el teatro una buena herramienta de difusión de las concepciones del mundo religioso, ideológico y cultural instaladas en la base de las comunidades sociales, labor que realizan al resto de la comunidad como recreación o como educación para sus miembros⁸³. A su vez, los grupos de teatro han encontrado en estas instituciones un medio que facilita su labor al prestar salas de ensayo y actuación, elementos técnicos, contactos, capacitación, etc.

Este encuentro también ha generado una perspectiva de hacer teatro en función de la realidad y problemas del sector poblacional en su esfuerzo por mejorar sus condiciones de vida. Siguiendo a Boal el espectador, “se entrena para la acción real” a través del instrumento teatral.

“Resulta difícil separar lo que ha sido la trayectoria del teatro poblacional, sin tomar en cuenta el contexto desde el cual surge bajo el periodo autoritario. La evolución de los objetivos, que han tenido las organizaciones populares son las que constituyen el principal sujeto productor y receptor del teatro poblacional; un sujeto necesariamente colectivo. (Ochsenius, 1987, p.78)

En el intento de interpretar la trayectoria de las agrupaciones culturales, de acuerdo a las concepciones del arte, la cultura y la política, Ochsenius da cuenta —a modo de hipótesis— de tres momentos en este proceso durante la dictadura.

Un primer momento donde la acción política de los sectores populares se vuelve necesidad de expresión y difusión artística cultural, a través de

83 Iglesias, organismos asistenciales, centros académicos, organismos populares, etc.

un lenguaje no censurado públicamente y rico en significaciones emotivas, subjetivas y vivenciales como el artístico. Un sector políticamente activo manifiesta el quiebre de sus destinos personales y colectivos ante la derrota del proyecto popular (Unidad Popular) y advenimiento del orden autoritario.

El encuentro de estas manifestaciones artísticas con las primeras organizaciones solidarias abre así un nuevo espacio de circulación para la práctica artística en el mundo popular: el espacio artístico solidario. En este sentido, la actividad artística popular, en particular el teatro, es ya una actividad política, que “no solo es acción instrumental para conseguir un determinado fin (aportar a la transformación del Estado y de sus estructuras económicas y sociales), sino también un tipo de comunicación simbólica que afirmaría un movimiento de comunidad y pertenencia a un orden”. (Lechner, 1981)

En un segundo momento, según el autor, la práctica artística comienza a ser funcional a la tarea de reconstrucción orgánica e ideológica de las fuerzas sociales y políticas populares tal como se entendía en años previos a 1973. En este contexto, la misión de la actividad artística era proporcionar apoyo al fortalecimiento interno y la proyección “hacia afuera” de las organizaciones populares emergentes, fueran estas sociales o culturales. La primera, a través de un quehacer concreto a sus miembros, por ejemplo, un taller de teatro o conjunto artístico; lo segundo, difundiendo sus resultados a otros grupos organizados que lo demanden.

“Hay una nueva forma de concebir y materializar la relación entre arte y política. Ambas prácticas ya no se funden en una sola; producir y recibir mensajes en momentos y condiciones especiales de congregación pública, como el acto o festival solidario. Hacer política es organizarse para intentar copar o derrocar al Estado. Y hacer arte es una actividad facilitadora para dicho fin, pues permite convocar gente e incluso integrarlas a las organizaciones emergentes casi con independencia de lo que el mensaje expresivo pueda afirmar, o sea, una relación de exterioridad entre práctica artística y política”. (Ochsenius, 1987, p.82)

El tercer momento es el de la crisis, pues no ha sido suficiente reconstruir una identidad popular solo a través de la expresión y la organización artística cultural. El sujeto popular, especialmente de base, sin tradición de participación o liderazgo político, no resulta convocado o interpelado por las instancias organizativas ni los mensajes estéticos ofrecidos. La ampliación y renovación de estos últimos cuestiona a su vez la relación instrumental entre arte y política, busca integrar por sí misma, a través de su forma de ser producida y difundida, un horizonte ético político renovado. Lo mismo ocurre con algunas de las organizaciones culturales populares que buscan replantear sus fines políticos y sus modos de gestión interna.

La práctica teatral en este contexto, por su inserción o conversión en instancia también organizativa (grupos), independiente del sector pobla-

cional y por su desarrollo expresivo (temáticas, lenguajes, ideología, etc.), no va a estar ajena a la evolución seguida por el conjunto de las organizaciones culturales y su papel en estos procesos de reconstrucción de identidad social vinculado a la política.

Los grupos teatrales en la población

Los grupos teatrales aumentan y se diversifican en su carácter y a aquellos colectivos que perduran por más de tres años se van agregando aquellos de reciente formación. En todos ellos existe una motivación común: hacer teatro dentro y para la población, barrio o comuna a la que pertenecen, se produce así una opción más decantada por el desarrollo de esta expresión artística.

Lo que se manifiesta es una mayor dedicación al ensayo o creación de obras, sean colectivas o de autor, interés por capacitarse en métodos y técnicas de representación, acceder a la producción teatral profesional de carácter nacional, asistiendo a las nuevas academias e institutos de teatro para formarse académicamente, asistiendo como público a salas convencionales y organizando presentaciones en su población o barrio con el propósito de darse a conocer en diferentes públicos del ámbito poblacional en un periodo de al menos un año. Esto no significa relegar a segundo plano la motivación de índole social en términos de promover, a través del teatro, una visión crítica de variados aspectos de la realidad nacional o popular o, de sugerir cursos posibles de modificación.

Esta motivación asume dentro de los límites que ofrece el lenguaje artístico la representación teatral como tal. Se busca avanzar en el montaje o creación, obras cuya resolución permita abordar un conflicto acotado y explícito, cuya evolución y caracterización de personajes sea a propósito de los antecedentes de la puesta en escena.

Los jóvenes de pastorales o grupos juveniles independientes ven en el teatro una instancia de satisfacción para expresar e intercomunicar el encuentro que les abre una posibilidad de conocimiento y reflexión sobre su realidad personal y colectiva. Las prácticas de estos grupos repercuten en la ampliación y diversificación de los espacios públicos y privados como instancia teatral, es decir, ya no solo en fechas determinadas o espacios acotados a los salones de actos parroquiales o comunitarios. Cualquier pieza o patio puede ser adecuado y en ocasiones tan diversas como paseos, convivencias, reuniones, misas, cursos, jornadas de capacitación, etc., incluso los más osados, aunque en forma tímida y ocasional, se aventuran a ocupar la calle como escenario natural para sus representaciones.

Se manifiesta hasta aquí un tipo de teatro surgido en la población, cuyos objetivos son, claramente, instrumentales al movimiento social y a la

resistencia política de estos años. El teatro popular comienza un proceso de independización entrada la segunda parte de los 80, tomando vida propia y, aunque se mantiene como articulador del movimiento social mostrando en sus obras la realidad de los sectores más vulnerados, va a generarse un proceso de cambio al interior de la estructura del teatro popular. Aun así, se trata de un teatro popular que se distingue de un teatro tradicional de centro, este último, aunque con contenidos políticos, tiene su origen en la academia con una tendencia estético idealista, es decir, un teatro surgido en la universidad que busca formar a sujetos profesionales de la actuación y situarlos en un mercado emergente de la cultura chilena a finales de la dictadura. Aunque, existen a partir de los 90, esfuerzos y experiencias que dan cuenta de excepciones, la tendencia mayoritaria fue a continuar una línea centrada en los problemas subjetivos del individuo, más que por el levantamiento de problemas sociales que apunten a la colectividad⁸⁴.

Teatro popular en los 90 e inicios del siglo XXI

Continuando con la línea argumentativa de los párrafos anteriores, habría especialmente dos dimensiones del teatro popular a partir de los años 90:

- a) una línea compuesta por grupos de teatro con agentes provenientes de sectores vulnerados con fuerte vínculo con los procesos sociales
- b) grupos de teatro compuestos por profesionales que realizan teatro en poblaciones y sectores marginados, pero que no responden a agentes que conviven en estos mismos territorios.

Estas diferencias se comienzan a acentuar no solo en Chile, sino también en aquellos países que se encuentran en proceso de cambio político, a la espera de que muchos actores sociales, entre ellos los pertenecientes al campo del teatro popular, sean, no solo un teatro situado en la marginalidad como herramienta de resistencia durante la dictadura, sino que sean un espacio compartido con el teatro tradicional independiente y profesional.

Efectivamente, en muchos países estas preguntas se reiteran, dado que no han sido muy distintos los procesos de cómo se han venido constituyendo las maneras de hacer teatro. Este reencuentro entre dos perspectivas teorías y prácticas (teatro poblacional popular y académico profesional) deberán entrar en debate ante las nuevas políticas culturales y ante el

84 Diferentes escuelas y academias tuvieron un rol importante en la mirada crítica del teatro nacional y en la formación de actores incluyendo historia del teatro popular y político. Son ejemplo de ello las academias de Nelson Brodt, Escuela de Estudios Superiores, Escuela Bertold Brecht, La Casa, La Mancha y la Universidad Arcis.

desarrollo de una cultura popular que pueda integrarse al proceso democratizador que vive el país. Esta inclusión podrá permitir una segunda fase de análisis que enfrente al nuevo contexto para esperar en forma conjunta el siglo XXI, desde la academia y desde el mundo popular. Estas dos líneas de teatro con claras diferencias ideológicas y metodológicas, comienzan a relacionarse/tensionarse en el nuevo escenario político, entrada la nueva administración del Estado hacia 1989:

- a) el teatro popular de población
- b) el teatro independiente de tipo profesional con profundos contenidos políticos, pero sin arraigo en las comunidades sociales.

El Encuentro en la población

Analizando el paso que da el teatro popular entre el término de la Dictadura y el inicio de la Transición Democrática en Chile, ponemos como ejemplo uno de los iconos aún existente en nuestro país: el ENTEPOLA (Encuentro de teatro poblacional latinoamericano) creado por la Compañía Teatral La Carreta, cuyo origen se remonta al año 1987 en el sector sur de Santiago (La Bandera, La Granja y San Ramón) que, posteriormente, pasa a constituirse en un Encuentro Internacional de Teatro Poblacional que tiene durante su historia y como eje transversal la participación de la comunidad social.

"Su inicio es filosófica y socialmente muy potente. Tiene que ver con una etapa de la historia de nuestro país muy candente en lo social y en lo político. Es, en el fondo, un proyecto de canalización de muchas energías reprimidas. En un principio de manera local, representando las temáticas de esa época, estamos hablando de la dictadura militar. La gracia que tiene el proyecto es que se ha realizado en forma ininterrumpida. Es el encuentro de teatro más antiguo de Chile. ENTEPOLA es una experiencia social, artística y cultural única en Chile y en América Latina, eso es sin discusión. Es un encuentro real, es una experiencia que tiene una tremenda sensibilidad con el mundo social más pobre de nuestro país; nosotros llegamos donde la gente no tiene acceso a la belleza que implica el arte. Se hace internacional en las postrimerías de los 80 con la presencia de grupos cercanos (Argentina - Paraguay - Perú - Bolivia) y ya en el año 90 con el advenimiento de la democracia empezamos a tener un grado mayor de apoyo. Los apoyos durante la dictadura no eran de los municipios, sino que de ONG y organizaciones locales"⁸⁵.

Los grupos de teatro poblacional, en especial aquellos que desarrollaron grados de conciencia política y liderazgo, se constituyen en un esfuerzo de organización, esta vez entre pares, desarrollando encuentros que revitalizan el trabajo político realizado durante la dictadura y esperando que la nueva administración central les permita una apertura cultural donde todos puedan ser incluidos.

85 Ver en: <http://entepola.cl/sobre-el-festival/>

ENTEPOLA, junto a experiencias como Temporales de Puerto Montt (1993), Festival de Teatro de Osorno (1994) o el mismo Festival de Teatro a Mil (1994), incluyen una manera de encontrarse entre actores, grupos y compañías que ven en este nuevo espacio político una oportunidad para desarrollar de manera normal un trabajo que, durante 17 años, no pudo ser manifestado públicamente dada la censura política y la fuerte imposición de los aparatos de control del Estado, tanto en las poblaciones, como en las salas de teatro del centro.

No podemos dejar de mencionar la fuerza con que el sindicato de actores de radio y televisión (Sidarte) resistió los embates y amenazas del régimen militar, a través del comando 135-Trizano, hacia fines de 1987, sufriendo a través de sus dirigentes y 78 actores reconocidos, una serie de amenazas de muerte.

Este episodio no pasó desapercibido para el mundo internacional, político y cultural, y por el contrario, hubo un fuerte apoyo de artistas de talla mundial, como lo menciona el Diario El País en 1987:

“Los 78 actores amenazados de muerte por el comando ultraderechista 135-Trizano participarán en la noche de hoy (madrugada del martes en España), junto con invitados de otros países, en el acto “por la vida y el arte” que se realizará en el céntrico estadio Nataniel de Santiago de Chile. El actor norteamericano Christopher Reeve —conocido por su interpretación de Superman— es la única figura conocida que ha confirmado que vendrá a solidarizar con este gesto de abierto desafío al terror negro de los escuadrones de la muerte. El sindicato de actores (Sidarte) escogió la fecha fatal en que se cumpliría la amenaza si los 78 afectados no abandonaban el país para realizar este espectáculo. El dramaturgo Arthur Miller, los cineastas Hal Ashby y Paul Mazursky, y los actores sir Lawrence Olivier, Glenda Jackson, Alan Bates, Vanessa Redgrave y Richard Chamberlain ha enviado algunos de los 650 télex y cartas de apoyo que ya ha recibido el acto. De España llegaron Germán Cobos y Fernando Marín, y se espera a Víctor Manuel y Ana Belén. A pesar de que los 78 afectados están siendo protegidos por rondas policiales, las amenazas y agresiones continuaron mientras transcurría el plazo. La actriz Ana González fue acorralada por una camioneta que intentó chocar su vehículo en dos ocasiones, muchos han recibido llamadas telefónicas con la cuenta regresiva. Los actores desafiaron desde el primer momento al comando 135-Trizano. Si divulgaban la amenaza, se les advirtió, serían “duramente castigados”. Durante la concentración de los opositores a Pinochet en el parque O’Higgins, los 78 subieron al escenario para demostrar “que no abandonaremos el país y estaremos junto a nuestro pueblo”⁸⁶.

Encuentros y Festivales de teatro; distinciones

Aunque no siempre los encuentros de teatro iniciados en los 90 tuvieron el mismo fin, un importante antecedente lo podemos encontrar en las denominaciones que se les dan a estos eventos: *Encuentros y Festivales*.

La denominación de *Encuentro* la mantuvieron aquellos grupos de teatro popular población que buscaron en estos espacios una resignifica-

86 Ver en: https://elpais.com/diario/1987/11/30/cultura/565225204_850215.html

ción social, política y artística del teatro, tomando como metodología de encuentro actividades y espacios para el aprendizaje mutuo entre grupos, analizar los modos de comercialización de sus obras e intercambio de conocimiento técnico para enfrentar la nueva década. Hasta fines de los 90, la organización y gestión de estos eventos siguen en manos de los propios grupos y de las comunidades sociales de base⁸⁷.

La continuidad de los *Encuentros* como Entepola, iniciada la Transición Democrática, mantienen hasta el día de hoy su perfil de trabajo con grupos provenientes de poblaciones, comunas y regiones de Chile y del extranjero con actores de diversas características, entre aficionados, semiprofesionales, profesionales y con comunidades de base (Juntas de Vecinos, centros culturales, escuelas y liceos, etc.) como protagonistas de la realización de talleres y espacios para la cultura mientras dura el certamen en sus 10 días de encuentro.

La forma de gestionar los recursos para realizar estos *Encuentros Populares* una vez al año surge, principalmente, del financiamiento económico estatal y de ONG, por su parte, la fuerza de trabajo está representada por las organizaciones sociales y por grupos de jóvenes participantes. Aunque, no hay relatos sistematizados de la cantidad ni de los nombres de estos cientos de grupos que participaron en algún momento de Entepola⁸⁸, su foco dramático y de gestión en la mayoría de estos sigue siendo social y político, es decir, entrada la democracia continúan manteniendo su foco de trabajo en las bases sociales y otorgando protagonismo a los actores sociales, a los grupos de teatro y a un público que participa de diversas maneras en la organización (a través de comisiones de trabajo), como aprendices en talleres o como público espectador⁸⁹.

En cambio, a finales del periodo dictatorial y, especialmente, en la década de los 90, se constituyen los nuevos Festivales de Teatro administrados, particularmente, por los municipios recién entrantes y en paralelo, lo van gestionando pequeñas empresas que lo sitúan en una emergente industria

87 El ejemplo más claro de estas experiencias es el Encuentro Latinoamericano de Teatro Poblacional. Pero también existen encuentros y festivales en otras áreas como la música donde aparece el Festival Víctor Jara.

88 Es importante mencionar que en el periodo de 25 años de trayectoria de este Encuentro (1987-2012) son alrededor de 600 grupos (extranjeros y nacionales) a razón de 25 grupos participantes cada año.

89 La experiencia de ENTÉPOLA se repite como lógica de Encuentro en la mayoría de los países sudamericanos durante este periodo, instalando estrategias de resistencia común y también estrategias de comercialización de los trabajos; esto a través de itinerancias que mantienen a los grupos participantes de teatro popular con un alto nivel de organización y de desarrollado estético en el oficio. Un caso interesante el caso del grupo argentino *Sieteartistas*, quienes en el año 1996 y bajo la Dirección de Alejandro Saenz, ganaron como grupo el 1º premio otorgado por el público en la Fiesta Nacional del Teatro Argentino, instalando la capacidad estética que puede desarrollar un grupo de teatro popular y al mismo tiempo articularse, teniendo como foco, los grupos sociales de base y su trabajo de resistencia. Ver en: http://teatro.8m.net/index_4.html

cultural que perdura hasta nuestros días⁹⁰. Los principales componentes de estos festivales son obras profesionales que se presentan en espacios céntricos seleccionadas como aquellas obras de mejor taquilla, es decir, obras de teatro que fueron las más vistas en la temporada y con una buena crítica cultural hecha por expertos intelectuales. El público sigue siendo un espectador que aprovecha de ver durante el periodo de verano teatro gratis y considerado “de calidad”. Por lo general, estos festivales no son una oportunidad para el intercambio entre actores, ni mucho menos para el protagonismo activo de las organizaciones sociales, más bien, es un espectáculo centrado en entregar un paquete artístico a un público que en masa asiste a estos eventos comunales ya institucionalizados por los municipios.

La proliferación de Festivales de Teatro a nivel comunal y nacional, partiendo por el más antiguo en la comuna de la Florida, ven en estos espacios una oportunidad para acercar a las personas a mirar y disfrutar teatro como espectadores y, tal vez, como nuevas audiencias. Los principales participantes son grupos y compañías cuyas obras de teatro han tenido una relevancia en la taquilla y en la crítica cultural lo que les vale un estatus para poder ser seleccionada por los municipios y financiar su espectáculo participando de estos festivales. Siendo la taquilla y la crítica cultural el principal criterio de selección de grupos y compañías de teatro que participan en estos eventos, es fácil identificar la reiteración de los mismos grupos presentándose cada año en los festivales y a lo largo de Chile, cuestión que permanece hasta nuestros días.

Ahora bien, entre el teatro popular de población y el teatro de sala, ambos desarrollando desde sus propias trincheras una resistencia directa o indirecta (a veces, sin ninguna) surge una tercera variante, un teatro popular constituido a partir de la academia con un texto dramático derechamente político y utilizando espacios públicos que se distinguen de las dos líneas de teatro mencionados. Vale la pena mencionar este ejemplo, dado que se trata de un grupo y, especialmente, un director que pasa a ser una pieza clave del teatro chileno de este período, y por qué no decirlo, un posible articulador entre el teatro académico y el teatro popular chileno.

En un país que hasta los 80 no se desprendía de un tipo de resistencia teatral del modo “tradicional”⁹¹, surge un tercer modelo de teatro que resuelve, sin saberlo, la articulación entre el teatro popular y el teatro aca-

90 Teatro a Mil (actual Santiago a Mil), es un ejemplo de esta emergente industria cultural del teatro, que hacia inicios de los 90 comienza a desarrollar sus actividades centradas especialmente en festivales con foco en una emergente Gestión Cultural institucionalizada.

91 Una resistencia centrada en dos ámbitos; a) El texto dramático y desde la sala de teatro, a diferencia de otros grupos que se desarrollaron en el espacio público; la calle, el sindicato, la población, la plaza, la junta de vecinos, la multicancha, entre otros; y b) la metodología utilizada donde aparece el grupo como contendor, creador y crítico del texto que se propone. Esta última afirmación puede llegar a ser determinante en la forma que, con posterioridad, se resignificaron las compañías y grupos teatrales para funcionar.

démico (de sala), una articulación que va a llevar a la discusión posterior las dimensiones políticas y estéticas que se plantearon en dictadura y que se plantearán en las siguientes dos décadas entre un teatro poblacional aficionado junto con un teatro académico profesional.

Los grupos teatrales en el centro (académico)

El ejemplo del Gran Circo Teatro y su director Andrés Pérez, ayuda a comprender las nuevas tendencias que el teatro independiente comienza a desarrollar en sus dimensiones, tanto dramáticas como lingüísticas y el impacto que causó la circulación de sus obras de fuerte resistencia política y cultural.

Muchas compañías que comenzaron su trabajo en dictadura se distribuían entre aquellas, cuyos integrantes provenían de sectores postergados, mientras que, otros grupos emergentes se constituyeron como grupos o compañías, especialmente, con formación universitaria. Esto nos lleva a preguntarnos cuáles fueron los cambios sufridos por el movimiento teatral chileno en general y, en particular, la trayectoria que vivieron aquellos que desarrollaron teatro popular con y desde sus comunidades de base junto a componentes de origen universitario como el caso del Gran Circo Teatro.

Andrés Pérez Araya y Juan Edmundo González, dos talentos teatrales de su generación, fundaron en 1980 el arriesgado y fundamental proyecto de teatro callejero bautizado como TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo). La importancia de esta compañía se realza al considerar su contexto sociopolítico y el que haya sido una de esas pocas oportunidades que entrega el arte, de unir dos individuos tan sensiblemente dotados como son ambos fundadores.

“Esta iniciativa se adentra en las complejidades de los códigos callejeros, lo que fue abordado de manera intuitiva y experiencial por estos. Sin referentes concretos en esta materia y en un entorno político de control de las expresiones callejeras, González y Pérez toman esta opción en respuesta a la falta de salas en un deprimido ambiente cultural y como una manera de llegar directamente al público”.

Ni ellos como cabeza de grupo, ni ninguno de los integrantes del TEUCO (en su gran mayoría formados en la Universidad de Chile)⁹² habían incursionado en técnicas de teatro callejero, por lo que experimentaron y aprendieron en la práctica.

Indagando en el proceso histórico de este grupo, es posible constatar el acercamiento a la estética y los modos de hacer que desarrolla el tea-

⁹² Se trata de un grupo cuyos componentes provienen de la academia, cuestión que en años posteriores será costumbre adoptada por otros grupos y compañías como TIT (Taller Investigación Teatral), El Riel, Teatro Q, entre otros.

tro poblacional mencionado en párrafos anteriores, donde se da cuenta de contenidos, lugares de circulación del montaje y represión que reciben como grupo, lo cual coincide con lo que viven los grupos poblacionales afincados del mundo popular de este periodo.

“La primera obra donde enfrentaron al público se realizó en diciembre de 1980; El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino fue un espectáculo callejero breve (20 minutos de duración), inspirado en el relato bíblico del nacimiento de Cristo. A pesar de ser detenidos varias veces —de hecho, pasaron la noche del 24 de diciembre en un cuartel policial—, el grupo se entusiasma con esta modalidad teatral y perfecciona su lenguaje”⁹³.

“Durante los meses siguientes van moldeando sus espectáculos, adaptando textos teatrales o literarios al trabajo de calle; resultan textos breves interpretados con gran intensidad dramática, dialogantes con el público, lúdicos y atrayentes, realizando los actores los caracteres de los personajes mediante el despliegue de habilidades físicas y composiciones coreográficas, maquillajes, máscaras y vestuarios coloridos y expresivos, manipulando objetos llamativos y sintéticos que van configurando poéticamente los espacios y las situaciones de la acción, interpretando música o realizando efectos sonoros, agigantando sus cuerpos con la ayuda de zancos y multiplicando los personajes a través de la manipulación de muñecos, todo para involucrar al espectador con la narración y encantarlo. Se va condensando una estética que captura y sorprende al ciudadano de a pie, comprensible y de interés para todo público, con asiento en técnicas y formas de la tradición teatral popular”.

Introducimos este párrafo dando cuenta del impacto que causa el teatro impulsado por Pérez y González, además de su posterior influencia en las nuevas generaciones de teatristas en Chile. El Gran Teatro Circo puede llegar a ser el hilo conductor, o bien, la continuidad profesional del movimiento de teatro poblacional y, por tanto, de resistencia a la dictadura a fines de los años 80, pero también constituye un grupo que desde sus dimensiones dramaturgias, metodológicas y de circulación de sus obras, se transforma en una permanente resistencia política en el contexto de la Transición Democrática.

Esta formulación la hacemos sabiendo que, un amplio grupo academi-cista se opone a esta hipótesis por el alto costo que significaría para ellos entregar la hegemonía de la cultura a un sector del pueblo o lo proveniente del pueblo, esto claramente instala la presencia de Andrés Pérez, especialmente, aquello vinculado a la experimentación artística y la calificación de un director vinculado a un teatro popular.

“Andrés, junto a otros jóvenes actores, como Juan Edmundo González, Rosa Ramírez Ríos, Carlos Osorio, Salvador Soto, Roxana Campos, Rodrigo Vidal, Sandro Larenas, se vuelca a las calles para hacer teatro callejero, es su manera de oponerse activamente y hacer resistencia a la dictadura del general Pinochet. También es una manera de sobrevivir dignamente de su trabajo, son los inicios de la década de los 80”.

93 En esta experiencia destacaron los nombres de Rosa Ramírez, Roxana Campos, Miguel Estuardo, Sandro Larenas, Salvador Soto, Rodrigo Vidal, entre otros.

“El sueño más anhelado de Andrés Pérez fue crear un espacio físico dedicado a la formación de actores, técnicos, músicos y a la gestión cultural alternativa a la oficialista, donde fuera posible la investigación, la creación, el intercambio con otras compañías nacionales y extranjeras, donde llegarán las familias del barrio, los sectores más desprotegidos económicamente, los más marginados, porque ellos eran la esencia de su visión de vida, de su proyección como artista. Andrés estuvo a punto de concretar este sueño en las BODEGAS TEATRALES, espacio que estuvo abandonado por años y una vez entregado a Andrés y su grupo “GRAN CIRCO TEATRO” de parte de Bienes Nacionales y en el camino de la tramitación de la entrega oficial como comodato aparecen nubarrones negros, oscuros, que impiden concretar este bello sueño”.

“Este proyecto es abortado por la insensibilidad, la incompreensión y la nula voluntad de apoyar esta iniciativa por parte de las instancias de gobierno de la época, el espacio físico se ubica en el barrio de la Estación Central, actual Matucana 100, es el año 2000. El 4 de febrero del año 2001 Andrés estrena “LA HUIDA” junto a su compañía GRAN CIRCO TEATRO, en las “BODEGAS TEATRALES”, con esta obra escrita y dirigida por él, Andrés testimonia con su vida lo duro que es vivir en un país donde se castiga el amor a la libertad, el amor a las personas más desprotegidas, donde ser diferente es peligroso y es la excusa precisa para eliminarlos”.

Este enfoque de la política cultural ha tenido como resultados no solo la exclusión del teatro popular, por ser aficionado o político, sino también la reducción de la expresión teatral en general que alcanza ribetes de precariedad⁹⁴. Estas estrategias gubernamentales han tenido en la práctica tres ejes de acción:

- a) permanente disminución de recursos para la actividad de la cultura comunitaria, en particular para la creación y la investigación teatral
- b) disminución de los recursos para la investigación teatral en el ámbito académico e independiente
- c) cierre definitivo de salas y teatros independientes como el teatro de investigación La Memoria.

Ahora bien, cuando la gente común y corriente se entera de estos temas, sus comentarios abarcan una crítica al teatro más conocido, aquel teatro de salas, el teatro “caro”, aludiendo a la apertura de un teatro más popular, más accesible.

“... el teatro es CARO. El teatro es ELITISTA. Así que no lloren que nadie los va a ver”.

“... el teatro es muy lindo pero es muy caro, no pueden esperar vivir solo de subvenciones sino que deben abrirlo a la gente más popular y no tener solo precios de acceso para la elite”.

“... los teatros se cierran, el arte y todo lo que sea cultural se menosprecia porque no es ‘rentable’, dicho en otras palabras, porque en la derecha mercantil criolla abunda la ig-

94 La crisis del teatro. Ver en: <https://www.biobiochile.cl/noticias/2013/04/22/jaime-lorca-y-la-crisis-de-los-teatros-chilenos.shtml>

norancia, liviandad, prepotencia primitiva y carencia de aprecio por la cultura como para valorar el gran aporte que otorgan las artes y disciplinas afines en la construcción de una sociedad desarrollada y todo porque no son rentables”.

La alegría ya viene, y la fractura definitiva del teatro con la comunidad

Con la dictadura, tanto el teatro como las demás disciplinas artísticas se ven gravemente afectadas por la persecución. Muchos miembros de la comunidad teatral se van al exilio y esto ocasiona la desaparición del público ligado a la disciplina. Los primeros años de dictadura marcan un “apagón cultural” desde las instituciones centrales y tradicionales de cultura, mientras aparece fuertemente —como ya se ha mencionado— la efervescencia de la cultura a nivel popular.

En las universidades, donde se constituía el motor de la actividad teatral, la situación política se traducía en cambios administrativos importantes. El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (llamado Teatro Nacional Chileno desde 1975) sufre una escisión radical en su tradición histórica: cerca del 90% de sus miembros desaparecen y sus oficinas son saqueadas. En la Universidad Católica, aunque el núcleo del Centro de Teatro de la Escuela de las Artes y la Comunicación (EAC) permanece en la institución, muchos profesores son exonerados. La EAC se disuelve, subsistiendo solo la actual Escuela de Teatro de la Universidad Católica. (Henríquez, 2003)

El régimen obliga el cierre de la mayor parte de los teatros universitarios de regiones, reforzando el centralismo del teatro chileno. El único teatro de regiones que sobrevive es el de la sede de Antofagasta de la Universidad de Chile, aunque sufre trastornos institucionales. A pesar de las dificultades, el teatro chileno tiene un rol de primera importancia en la lucha de resistencia cultural al régimen, rescatando valores humanistas y populares, develando abusos de poder, violaciones de derechos humanos y denunciando la censura. (Hurtado, 1997)

Desde el Estado, las instituciones encargadas de cultura son eliminadas durante el régimen militar. No obstante, desde el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación se desarrolla un programa llamado *Teatro Itinerante*, excepción en las políticas del régimen. Para María de la Luz Hurtado, dicho programa fue creado por Fernando González y se desarrolla bajo la gestión de Germán Domínguez. El Teatro Itinerante permanece, con formulaciones importantes, solo hasta el año 2004.

Entrada la primera década de los años 90 y concluido el régimen militar, el teatro académico y profesional comienza a retomar fuerza. En cuanto a repertorios, estilos y temáticas, la producción teatral experimenta un

cambio considerable de diversidad expresiva. Lo lúdico se transforma para el teatro en una energía fundamental y se integran las nuevas tecnologías, se utilizan recursos estéticos propios del cine y la música, entre otros, pero especialmente un vuelco en los contenidos y un giro en el rol y la relación del artista con la sociedad.

“Si en los años 60, 70, el énfasis recae en lo sociológico, con un fortalecimiento de las identidades sociales, hoy día se da un desplazamiento donde lo racional se reemplaza por lo subjetivo. Esto no significa que el teatro chileno pierde opinión o connotación política. La desilusión y distancia con el sistema político económico predominante (neoliberal) y con las formas de vida imperantes aún en democracia, las inconsistencias políticas y estatales “llevan a que el escepticismo y el desencanto sean actitudes preponderantes en muchos núcleos artísticos e intelectuales en Chile, incluyendo el teatral”⁹⁵.

Cabe precisar, eso sí, que no necesariamente este panorama es representativo de todas las propuestas que hoy en día conforman el discurso teatral vigente en el país, especialmente, de grupos y compañías ligadas al teatro oficial.

En muchos grupos y autores existe una conciencia afirmativa y un consenso más o menos unánime respecto de las posibilidades que la democracia ofreció a los creadores, aunque esto no conduzca a la reafirmación de un oficio obsecuente y conformista con el poder.

La variedad de discursos y énfasis que definen o caracterizan al teatro chileno del último tiempo, especialmente, el teatro oficial, puede formar parte de interesantes investigaciones futuras, pues exige una revisión exhaustiva de su estado de situación actual a propósito de su trayectoria, de modo que a partir de una observación acuciosa de sus limitaciones y ventajas puedan elaborar propuestas tendientes a reafirmar sus logros y corregir sus limitaciones.

Esta primera fase de reconstitución social y participativa del mundo social en Chile entre finales de los 80 y principios de los 90, significó una serie de cambios y aparentes aperturas al mundo popular y cultural, o al menos, esa fue la promesa.

Dos elementos marcan la nueva forma en que el Estado va a incluir (o no) a los sectores populares y su relevante aporte de resistencia social y cultural realizado durante el periodo dictatorial: el primer elemento dice relación con el tipo de política pública que el Estado desarrolla, un tipo de política que, en forma transversal, va a incluir la *política de los proyectos*. Este enfoque responde transversalmente a un tipo de política social que se instala de manera vertical en la sociedad chilena instalando al centro un enfoque económico que se funda en la focalización de los recursos.

En el caso de la cultura, y en particular el teatro, el acceso a fondos y recursos económicos para desarrollar cultura va a ser posible solo a través de

95 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2009); Política de fomento del teatro 2010-2015, Documento Consejo de la Cultura, pág. 12.

la formulación de “buenos proyectos” por parte de quienes tengan la posibilidad de diseñarlos y ejecutarlos, es decir, se le da cabida específicamente a aquellos grupos que tienen acceso técnico para diseñar, implementar y evaluar una actividad teatral.

El factor competitivo de esta política promovida por el Estado comienza a tensionar muy temprano a amplios grupos artísticos y la institucionalidad, especialmente, porque existe un reducido número de personas que posee incipientes capacidades tecnocráticas como acceso directo a estos recursos y un amplio grupo de artistas, especialmente populares, que no poseen las herramientas técnicas que demandan estas nuevas estrategias de la política pública. Este instrumento instalado entre la oferta pública y la demanda sociocultural se constituye como el eje central de la cultura en Democracia, repercutiendo severamente en las distintas dimensiones de la cultura popular.

El segundo elemento tiene relación con que, al nuevo Estado de Transición Democrático, poco le interesa desarrollar la participación social, ni tampoco rescatar aquellos grupos que formaron parte del movimiento de resistencia cultural en las poblaciones y sectores vulnerados, por el contrario, su enfoque se concentra en otorgar espacios y recursos a los grupos profesionales con mayor desarrollo artístico y estético académico que, dada su trayectoria, encajan perfectamente en el tipo de desarrollo cultural que se espera en la nueva administración. Los procesos mencionados son evidentemente políticos, pues responden a las inclinaciones ideológicas de la nueva administración, quienes dejaron de lado la experiencia de la cultura popular que apoyó la resistencia más radical y directa durante la dictadura. Era preciso llegar a acuerdos con la derecha política y para ello este tipo de cultura significaba un obstáculo⁹⁶.

La asociatividad, la creatividad, la organización y la propia resistencia popular a través de la cultura y, en particular del teatro poblacional, son elementos que se van a instrumentalizar de manera tal de detener las expectativas de desarrollo cultural de amplios sectores de la sociedad chilena, en definitiva, la promesa de inclusión hecha por los nuevos gobernantes nunca se llevó a cabo.

Durante el primer período de la Transición (gobierno de Patricio Aylwin) se pueden ver una serie de grandes eventos culturales que son llevados a las comunidades respondiendo a un tipo de política cultural centrada precisamente en el espectáculo y el evento donde no hay participación directa del público, cuestión que es asumida posteriormente, en el caso del teatro, por la mayoría de los municipios del país, es el caso de Teatro a Mil.

96 Un ejemplo lo constituyen las manifestaciones culturales de la campaña del Plebiscito donde había dos posturas, la de la concertación democrática y la de la izquierda más radical; existieron dos himnos para tal evento; la canción del NO, y la canción del NO HASTA VENCER, ésta última como obra colectiva El Camotazo.

El resultado de todo esto, son las limitadas expectativas de integración para los grupos de teatro poblacional popular que, finalmente y entrada la segunda mitad de los 90, comienzan a desaparecer casi definitivamente del mapa de la expresión cultural de las comunidades de base, siendo reemplazados por la política del evento asistencialista y espectáculos profesionales de teatro promovidos por el Estado que, entre otras cosas, reciben financiamiento para desarrollar itinerancias por comunas de todo el país.

En síntesis, no hay mucha diferencia en la política cultural respecto de lo producido en Dictadura, donde aparece el emblemático caso del Teatro Itinerante (1977-2003)⁹⁷.

Hay que mencionar que, esta segunda etapa de la nueva hegemonía cultural instalada durante la Transición, no permite el acceso a un amplio número de grupos aficionados y semiprofesionales que han venido trabajando con importantes sectores de la población, por el contrario, las políticas culturales apuntan a fortalecer un teatro preferentemente de grupos que trabajan en las salas céntricas de Santiago, con un discurso dramático que, paradójicamente, aún se encuentra en la crítica y resistencia a la Dictadura, especialmente, temas de derechos humanos⁹⁸.

Los principales iconos vinculados al teatro oficial y, muchas veces cooptados por la Transición de los partidos políticos con fuerte tendencia neoliberal, no solo van a ser figuras influyentes en la política pública y clientes permanentes de los festivales de teatro a lo largo de Chile, también van a ser figuras públicas y emblemáticas que se va a repetir hasta nuestros días en la Televisión y el Cine chileno, formando un reducido grupo de élite que, desde el Estado, la Academia y la Industria cultural, van a construir los nuevos discursos ya no de resistencia, sino de la hegemonía del nuevo régimen político. Junto con ello, en el gremio de actores también va a decaer el discurso de resistencia política, siendo su mayor reivindicación hasta la actualidad, las mejoras laborales con la Empresa de TV, en tanto son figuras —muchos de ellos— con ingresos que los sitúan en quinto quintil de ingresos o, dicho de otra manera, es el grupo de mejor situación económica entre los artistas chilenos.

97 El Teatro Itinerante tiene una dirección escénica experimental financiada por el Estado, la cual surge en época de dictadura y permanece hasta el año 2003, esta tiene como objetivo acercar el teatro a públicos no tradicionales, especialmente estudiantiles. La compañía queda integrada por doce egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, entre los cuales están Alfredo Castro, Norma Ortiz, Aldo Parodi, Mario Bustos y Samuel Villarroel, constituyendo esta experiencia para estos actores en una escuela de perfeccionamiento. Jorge Rodríguez comenta: "Viajábamos por todo Chile, ocho meses al año, en un bus mitad asientos, mitad bodega. Trabajábamos con mínimos elementos escenográficos. La compañía era como un gran ballet con coro, algunas obras fueron musicalizadas por Luis Advis. Los actores estaban todo el tiempo en escena, requerían un gran estado físico y vocal. El sistema era muy riguroso, teníamos tres funciones diarias y por lo general pasábamos tres o cuatro meses viajando sin regresar a Santiago. En regiones era habitual para la compañía presentarse en gimnasios o teatros de cámara". (Entrevista con López, 2010).

98 Es interesante indagar en la dramaturgia teatral de los primeros años de la Transición donde aparecen títulos de obras de teatro relacionadas con derechos humanos, memoria, etc.

En resumen, el trabajo sectorial será lo que guiará hasta nuestros días la forma de resistencia de los actores profesionales independientes, ya no desde la perspectiva política, sino desde la dimensión “laboral”. Durante los 90 se sumarán a estas reivindicaciones un importante número de actores y artistas vinculados al teatro comercial⁹⁹.

Una mezcla de compañías y directores que se mantuvieron en Chile durante la dictadura y otros que regresaron del exilio cuya línea de teatro profesional académico nunca posibilitó el encuentro con el teatro popular, va a tener fuerte influencia en las nuevas generaciones de actores, muchos de ellos pasarán a formar el eje intelectual y de formación académica del teatro de los 90 y 2000 en Chile, entre los más destacados están: el Teatro de Fin de Siglo, el Teatro del Silencio, Teatro de la Memoria, Compañía la Troppa, Teatro Circo Imaginario, entre otros, cada cual con sus personales visiones estéticas, surgen creativamente con propuestas de gran interés como reacción a la dictadura y se mantienen como líderes creativos durante la primera década de los 90.

Hay que decir que la resistencia cultural se manifestó de diversas maneras entre los grupos mencionados, grupos y compañías que, aunque sin definirse como populares, propusieron un discurso y un tipo de funcionamiento interno de resistencia contra la dictadura, un ejemplo es el Teatro de Fin de Siglo (Ramón Griffero), quienes no solo rompen los esquemas de la estética de los 70, 80, sino que su funcionamiento —involuntario— los lleva a buscar espacios alternativos por problemas de financiamiento y permisos municipales. Este grupo en particular funciona en el Trolley, lugar ganado a la dictadura donde —en palabras de V. García Huidobro—, *“se vivieron intensos momentos personales y experimentación artística y crítica social que se gestó en El Trolley*¹⁰⁰.

Por su parte, nuevos tipos de espacio para el trabajo, pero también para el desarrollo de los espectáculos teatrales eran implementados por grupos como el Gran Circo Teatro (Andrés Pérez), o el Teatro Circo Imaginario (Andrés del Bosque), que encuentran en las Carpas de Circo una relación histórica para representar sus trabajos teatrales.

En resumen, esta línea de teatro académico y profesional también encontró formas para resistir e instalar un discurso político frente a la dictadura, la que a través de distintos medios y formas, impactaron en el teatro

99 Importante línea del teatro nacional que no será mencionado en profundidad en este apartado; son las compañías de teatro “comercial” surgidas durante el periodo dictatorial como alternativa de sobrevivencia y expresión artística, un nicho que durante los años 90 tendrá un fuerte auge, especialmente en las temáticas que no pudieron emerger durante la dictadura; es posible ver en la cartelera títulos vinculados a las subjetividades como la sexualidad, el existencialismo y la comedia instalados como ejes que van a “vender” muy rápido a un público que demanda reír y disfrutar más allá de la conciencia política o social que proponen grupos de mayor esteticismo (como los académicos y profesionales) o de resistencia, como los grupo de teatro popular.

100 Ver en: <http://www.griffero.cl/finde.htm>

chileno de fines de los 80 y durante la primera década de los 90. Lamentablemente, la articulación entre estos grupos que formaron parte de la hegemonía cultural de los 90 y los 2000 no fortalecieron su vínculo con el movimiento poblacional ni tampoco con el teatro aficionado y popular, por el contrario, se concentraron en formación de actores¹⁰¹, en la administración de la política pública y como se ha mencionado, en la emergente industria cultural del teatro.

Este proceso significó que en el período 1990-2000 se constituyera la desaparición casi total de los grupos de teatro poblacional, sobreviviendo solo algunos grupos de larga trayectoria, como los que son abordados en este estudio.

Dado que no hay registros acabados de los grupos, ni creación literaria, ni gestión del teatro poblacional ni popular, es que quedan importantes interrogantes por realizar respecto de esta línea de teatro, cuestión que puede dar nuevas luces a propósito de la tensión política y teórica del teatro popular chileno, teatro descalificado e ignorado, al igual que el movimiento popular que se enfrentó en territorios y comunidades sociales aportando en forma indiscutible a la cultura y a la política en nuestro país.

En cuanto a los grupos que permanecieron y se reforzaron gracias a la influencia de los medios, como por ejemplo la TV, la política cultural y los masivos espectáculos realizados en este periodo, van a determinar la forma en que el teatro de las últimas dos décadas traduce los discursos sociales y políticos durante la Transición y los recrea estéticamente para entregarlo a un público pasivo y sin protagonismo social.

Podemos generar una hipótesis respecto del aporte que el teatro oficial realiza en este período el que puede traducirse de la siguiente forma: en el imaginario social chileno y el discurso de sentido común, un sujeto se reconoce con sus actores casi exclusivamente por ser una “figura” de Televisión” esto, por la enorme necesidad de protagonismo que sienten los sujetos y la influencia de la TV.

Una rápida, pero efectiva sistematización de los títulos de las obras de teatro, sus directores y los grupos y compañías de teatro que participaron durante la primera década de la Transición Democrática (1994-2000)¹⁰², nos permite analizar los temas abordados por los grupos de teatro, por tanto, los nuevos discursos teatrales que verá el público en este periodo. Lo que arroja este registro es una trayectoria temática del teatro de los 90 que sufre un cambio de enfoque, tomando en cuenta algunas de las pre-

101 Principalmente en las universidades tradicionales, pero también en las emergentes universidades privadas.

102 Utilizamos la memoria histórica del Festival Santiago a Mil, para rescatar de sus registros, grupos, obras y directores que año tras año participaron con sus trabajos en este festival, creadores de un teatro emergente que van a mirar los fenómenos sociales de inicios de la Transición Democrática. Ver en: www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/docs/stgoamil.pdf

misas que menciona María de la Luz Hurtado, podríamos decir que “el foco del teatro va a estar poderosamente influenciado por los nuevos acontecimientos mundiales de cambio que coinciden con el fin de la dictadura”, instalándose una nueva perspectiva en las subjetividades, relacionada, especialmente, con el resurgir de un neoesencialismo, donde la lucha social como colectividad, va a dar paso a un tipo de teatro más académico y menos popular, que va a tener ciertas contradicciones internas, preocupándose mayormente en la forma por sobre los contenidos dramáticos, más por la búsqueda de nuevos lenguajes que por el texto, enfocándose a la subjetividad y sus diversas identidades:

“En el mundo también se desplomaban muros ideológicos junto con los físicos, simbolizados con la caída del muro de Berlín en 1989. La evidencia del fracaso en muchos planos de los socialismos reales provocó una fuerte crisis en los idearios, quedando desacreditados los grandes relatos que habían sostenido filosofías, credos, políticas y visiones de mundo. En lo sucesivo, los proyectos artístico-culturales no girarán en torno a demostrar “verdades” ni a concientizar respecto de ellas, lo que en el terreno de las estructuras dramáticas significa que, para lograr en los espectadores una comprensión cabal de ciertos supuestos y conclusiones, no es tiempo de desarrollar líneas argumentales concatenadas lógicamente desde el logos. En definitiva, lo que se desmonta en este período es la estructura aristotélica como modelo dramático, con todas sus implicancias. La diversificación de identidades y su estar constituida desde expresividades multilingüísticas articuladas a variados soportes, va delineando otras modalidades de conformación de los sujetos, muchas veces mediante transversalidades que quiebran los antiguos compartimentos. Es un tiempo de querer ser “otro” y de confrontarse con él y los “otros”, siendo las otredades definidas por aristas que exceden la clase social, la etnia y el género, aunque las incluyen”. (Hurtado, 1997)

En las últimas tres décadas se va a producir una trayectoria de teatro en Chile, en particular, el teatro en la ciudad de Santiago, donde se presentan claramente dos posiciones de asumir la resistencia política: la primera, desde el teatro popular producido desde las bases sociales y en concomitancia con los sectores y movimiento poblacional, con un profundo sentido político, donde el teatro y el movimiento social se articulan para buscar espacios de expresión y resistencia, proceso que va a concluir a partir de los años 90 a propósito de la exclusión de importantes grupos sociales, incluidos aquellos grupos culturales y artísticos coincidentes con los sectores vulnerados de la capital. Durante este periodo la trayectoria del teatro en Chile estuvo preocupada de resignificar una relación política y social de profunda resistencia al régimen dictatorial, relación eminentemente centrada en lo masivo y colectivo del tejido social organizado.

La segunda posición surge a inicios de la Transición Democrática, donde el Estado permite el acceso exclusivo a un grupo de élite que, efectivamente, ha jugado un rol importante de resistencia cultural durante la dictadura, provenientes muchos de ellos del exilio político, con fuerte raíz académica, transformándose, finalmente, en la nueva hegemonía cultural, cuyo eje es la creación artística, pero desconectados de la comunidad social.

Posteriormente, esta trayectoria del teatro varía a un teatro que observa al individuo en construcción global, de tipo narcisista que, en palabras de Lipovetsky, reproduce una metamorfosis de la cultura liberal que avanza hacia la trampa de la posmodernidad. (Lipovetsky, 2002)

El enfoque de la cultura y de la política chilena va a cambiar su dirección desde aquella donde no existe ningún tipo de articulación entre el Estado y las comunidades de base social (dictadura), a una donde, el Estado requiere una nueva hegemonía cultural centrada, especialmente, en grupos y personas que acuerdan o se acomodan a este nuevo pacto (Transición democrática).

Identificar las trayectorias vividas especialmente por el teatro popular durante la Transición Democrática significa indagar en los discursos de grupos y compañías que se han mantenido trabajando. Desde sus voces podremos inducir los principales elementos que constituyeron la exclusión del teatro popular en el nuevo régimen, pero principalmente —a decir de De Certeau— las tácticas y estrategias surgidas en los 90 para su sobrevivencia o fractura definitiva, tanto del teatro popular como de la resistencia desde la base social.

Entender las nuevas formas de funcionamiento de los grupos teatrales que participaron en mayor o menor medida durante la trayectoria *Dictadura - Transición*, puede entregar nuevos antecedentes acerca de la transformación de la sociedad chilena vista desde la cultura popular, en particular, el teatro popular.

SEGUNDA PARTE
CUESTIONES PRÁCTICAS

PROTAGONISTAS Y SOBREVIVIENTES

En esta segunda parte, el análisis tiene un carácter descriptivo, intentando abordar las trayectorias desarrolladas por algunos de los grupos que aún subsisten, indagando en los mecanismos, percepciones y cambios sufridos por el teatro popular durante el periodo que comprende una parte importante de la Dictadura y la Transición Política.

Hemos titulado a esta segunda parte como, *Cuestiones Prácticas*, que le acontecen a seis agrupaciones teatrales fundadas entre los años 1981 y 1994.

A través de los relatos de directoras y directores, vamos a profundizar en esta trayectoria histórica del teatro popular chileno. Sus protagonistas; Ana María López (*El Riel*, 1981), David Musa (*La Carreta*, 1983), Rosa Ramírez (*Gran Circo Teatro*, 1988), Sergio Monge y Juan Guerrero (*La Tirana*, 1991), Iván Iparraguirre y Penélope Glass (*Pasmi/Fénix/Sustento*, 1994), Juan Carlos Meza y Alex Castillo (*De Dudosa Procedencia*, 1994).

La primera parte del análisis describe el perfil de los entrevistados y su incursión al mundo del teatro en un contexto dictatorial, desde donde surgen experiencias, anécdotas e hitos que marcaron el origen de su inclusión definitiva en el campo teatral, además se entregan importantes antecedentes de su visión respecto de la cultura.

Posteriormente, en una relación histórica, se relatan cuestiones relativas al grupo y su misión ética, política y filosófica, su concepción de lo popular, los modos de funcionamiento, los enfoques de administración interna y su relación con el contexto de Transición Política. En estos párrafos, se identifican los ejes que mantienen a los directores y sus grupos en el campo del teatro y sus principales cuestionamientos relativos a su inclusión, como teatro popular, en el actual contexto social, cultural, político y económico.

Finalmente, se exponen sus proyecciones de mediano y largo plazo, además de sus deseos personales respecto del grupo al que pertenecen, así como del teatro y la cultura en Chile.

Compañía de Teatro El Riel (ER)

Grupo surgido en 1981. Incursiona en el mundo y problemática poblacional, sindical y gremial con trabajo de campo en la minería, la pesca y los ferroviarios. Posteriormente, trabaja la problemática del exilio ya que sus fundadores vivieron este proceso. También las temáticas de prisión política, desaparición y memoria; sátiras de la acumulación y la historia.

Por el grupo han pasado alrededor de 50 actores y, actualmente, no sobrepasan los 10 integrantes que se mantienen en forma constante. La compañía ha dedicado parte de su vida a la itinerancia recorriendo países como Colombia, Paraguay, Argentina y también países escandinavos como Suecia, Dinamarca y Noruega. En Chile desde Antofagasta hasta Chiloé.

Entrevistada:

Ana María López: Actriz, fundadora. Se integra el año 1985 y actualmente a cargo del grupo. Se mantiene como actriz y directora con una nueva generación de jóvenes integrantes. Ha participado en una variada lista de montajes producidos por Juan Vera (fallecido) fundador de la compañía El Riel, actor, dramaturgo y director del grupo. Ana María y su grupo ha recorrido gran parte del país y algunos países europeos, manteniendo contacto con nuevas generaciones de actores jóvenes de sectores populares, a través de talleres, jóvenes encarcelados, pobladoras y también universitarios. Actualmente¹⁰³ se encuentran con los montajes de La Catalina, Los Cuentos Mentirosos y Los amantes y los ojos.

Juan Vera y su producción literaria

Aún no se ha contabilizado su extensa producción literaria, entre las que podemos señalar 2 novelas: "Cinco mil delfines y un túnel" y "El galope"; gran cantidad de cuentos y poesía aún sin contabilizar, dando cuenta que su trabajo está en proceso de recopilación.

Unidad Popular: 5 textos en el Teatro Campesino CERA VIETNAM (Pu-

103 Última actualización de esta reseña bibliográfica: año 2021

dahuel), entre ellos: “La Familia” y “El mecánico de los 12 cambios”.

Exilio y retorno: El Salitre; La guerra de la sopa; La 504; Los rompehuelgas; La Catalina; El Relevo; Playa Negra; Los amantes y los ojos; Antonia, pajaritos de mimbre remolinos de papel; El tren de cobre; Señora por dios fíjese; Los diálogos de La Merced; Rayados; Los jubilados de la Isla de Pascua; y, Sub escalón motorizado de tanques.

Además, escribió obras complementarias como “El paraguas de la historia” y “Cardiovascular o los cuentos mentirosos”, 5 obras iniciales, 15 obras con El Riel, 2 obras complementarias, en total hasta ahora 22 textos dramáticos rescatados y un número indefinido de textos sin recuperar.



Ver Dossier (ER) ¹⁰⁴

Cooperativa Teatral La Tirana (LT)

Grupo fundado en el año 1990 a partir de la experiencia de la Escuela Artística La Granja. Se compone inicialmente por actores profesionales y actores jóvenes aficionados que son parte del semillero de la escuela. El eje de sus contenidos son las problemáticas latinoamericanas sociales urbanas y una búsqueda en las tradiciones originarias mezclando en su puesta diferentes técnicas teatrales.

Entrevistados:

Sergio Monge: Actor, pedagogo, director teatral, productor, técnico audiovisual, diplomado en gestión cultural y actual director del grupo. Ha aportado a la creación del grupo de teatro estrenando con La Tirana alrededor de 12 obras, transformándose en el eje del grupo y gestionando, en conjunto con los actores, una serie de encuentros y giras por Latinoamérica. Ha participado como pedagogo teatral compartiendo labores como director, productor, actor de cine y encargado de cultura del municipio de

¹⁰⁴ Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/elriel.html

Quilicura, hasta mayo del 2021, hoy es encargado de gestión cultural de la Biblioteca municipal de Quilicura y cofundador de la Compañía Teatral Marchantes.

Juan Guerrero: Actor, director teatral, titiritero, diseñador, productor. Ha aportado a la creación del grupo de teatro estrenando con *La Tirana* alrededor de 6 obras, transformándose en el eje del grupo y gestionando, en conjunto con los actores, una serie de encuentros y giras por Latinoamérica. Ha participado compartiendo labores como director, productor y, desde el 2015, reside en Ciudad de México, continuando allí sus labores como teatristas con las compañías Grielco Producciones y Contentarte.



Ver Dossier (LT) ¹⁰⁵

Compañía Gran Circo Teatro (GCT)

Grupo generado en 1988 con una serie de actores provenientes de las universidades tradicionales. Desarrollan una estética de gran impacto en Chile provocada fundamentalmente en la búsqueda de nuevos códigos de historias populares y de técnicas implementadas. Su fallecido director, Andrés Pérez, dirige hasta su muerte al grupo. Hoy se encuentra a cargo Rosa Ramírez, fundadora y permanente participante del grupo.

Entrevistada:

Rosa Ramírez: Actriz de teatro y televisión, pedagoga y directora actual del grupo. Desarrolla estéticas relacionadas con problemáticas de mundos marginales, vinculadas especialmente con grupos de mujeres pobladoras.

Nació en Tocopilla el 29 de julio de 1953 y desde su propio Macondo parte a Santiago a cultivar su primera pasión, la danza; así llega a estudiar a la “Escuela coreográfica de Malucha Solari”, de allí fue descubierta por el Maestro Rodolfo Reyes, quien la invita a ser parte del Ballet Folclórico Na-

¹⁰⁵ Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/latirana.html

cional y el Conjunto de Danza Contemporáneo.

Al comenzar su carrera en la danza se integró al conjunto folclórico Bafona, pero tras el golpe de Estado de 1973, ve su camino abruptamente interrumpido. Previamente, integró el cuerpo de baile de la compañía de Silvia Piñeiro donde descubrió su amor por el escenario.

En el 2001 participa en su primer largometraje; de esta forma se convierte, de a poco, en una actriz que identifica la audiencia en papeles de carácter, y su semblante va quedando grabado como reflejo de la mujer chilena. Actualmente se encuentra colaborando con un grupo de estudiantes de la Escuela de Cine, en torno al cortometraje “Madriguera”.

Fue en octubre de 1988, luego del plebiscito, que probaría por primera vez sentir la piel de la “Negra Ester”. Y así sería hasta octubre del 2012, en Mejillones. En 1989 recibió su primer reconocimiento, otorgado por la Asociación de Periodistas de Espectáculos, APES. Desde allí han sido innumerables los premios y reconocimientos que ha recibido, no solo por su labor como actriz.

“En la actualidad he consolidado mi propuesta teatral y soy parte activa de los que se conoce como resistencia cultural, porque sigo creyendo que, a través del teatro, con el teatro, es que podemos transformar nuestro mundo interior y también nuestro entorno social. En la actualidad me desempeño como actriz, monitora/facilitadora, panelista, tramoya teatral, administradora, oficinista, gestora, o sea, teatrística. Presido la Fundación Andrés Pérez Araya, entidad con la que trato de proteger el legado de Andrés Pérez Araya, a través de la investigación, la formación, la difusión y de la memoria e historicidad del quehacer cultural de Andrés, del Gran Circo Teatro, del teatro popular realizado por tantos hombres y mujeres que no son parte de la historia oficial, pero que son pilares del teatro vocacional y profesional. Parte de mi trabajo es no olvidar cuál es mi origen, cómo es mi país y su idiosincrasia, territorio que ha sufrido grandes atentados contra la clase trabajadora. Historia que me ha tocado vivir de cerca, yo soy hija de la clase obrera y en estos más de 60 años de vida que tengo, sigo trabajando para ser un aporte a la vida civil de este país que amo”.

Andrés Pérez y su legado

Nace el 11 de mayo de 1951 en la ciudad de Punta Arenas, en el extremo sur de Chile. Desde muy pequeño destaca por su capacidad de observación, curiosidad y amor por las leyendas, mitos y narraciones de sus mayores, en particular, de su padre Antonio, marino mercante, y de su madre Alicia, dueña de casa.

De adolescente se traslada junto a su familia a vivir a Tocopilla, puerto nortino. Aquí empieza a potenciar su natural talento creativo y liderazgo, crea el grupo de teatro “ATELIT”, al que dirige, le escribe obras de teatro y las produce. Con este grupo viaja por Antofagasta y Santiago, este es su primer laboratorio creativo. Por su particular visión de la vida, el respeto a

los estudiantes, a los trabajadores, a las mujeres y su rechazo a las discriminaciones es elegido presidente del Liceo de Tocopilla.

Al terminar su enseñanza humanista viaja a Santiago para continuar sus estudios superiores. Como primera opción decide estudiar ingeniería, motivado por el deseo de agradecer los esfuerzos económicos de su padre, pero finalmente es mayor su necesidad de dar rienda suelta a todo su imaginario creativo y se matricula en el Departamento de Artes de la Representación, en la Universidad de Chile, es el año 1971. Complementa sus estudios de actuación con la carrera de danza, facultad de la cual es alumno especial.

En 1972 se casó con la actriz y bailarina Rosa Ramírez, matrimonio que finalizó en 1975, de aquella relación nació, el 11 de septiembre de 1973, su hijo Andrés. Practicó la danza en el Bim Bam Bum y en el programa de televisión Sábado Gigante. Entre 1978 y 1980 fue asistente de Fernando González en el Teatro Itinerante, espacio en el que comenzó su formación en dirección teatral. Luego se independizó para fundar el Teatro Urbano Contemporáneo. Viajó a Francia, donde en 1982 se integró al Théâtre du Soleil. Durante su participación en dicho grupo, actuó en obras como Enrique IV, Ricardo II, La historia terrible, pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya, La Indiada, entre otras.

Regresó a Chile en 1988, año en que, influenciado por su experiencia en Francia, fundó la compañía teatral Gran Circo Teatro, el día 11 de octubre. Desde esta compañía surgieron: 1988, La negra Ester, basada en la obra de Roberto Parra; 1990, Época 70: Allende, creación colectiva; 1992, Popol Vuh (reestrenada en 1998), Ricardo II y Noche de reyes; 1995, El desquite, basada en la obra de Roberto Parra; 1996, El señor Bruschino, ópera; 1996, La consagración de la pobreza, basada en la obra de Alfonso Alcalde; 1996, La pérgola de las flores; 1997, Escala de seda, ópera; 1998, El contrato de matrimonio, ópera; 1998, Madame de Sade; 1998, Tomás; 1999, Nemesio Pela'ó ¿qué es lo que te ha pasa'ó?, basada en la obra de Cristián Soto; 2000, Voces en el Barro; 2000, Visitando a El Principito; 2000, La orestíada; 2001, La huida. Este trabajo lo catapultó como uno de los renovadores de la escena artística de Chile durante la década de 1990.

Cuando, Andrés Pérez Araya, director, maestro e intérprete de la Compañía Gran Circo Teatro, fallece el 3 de enero del año 2002, sus camaradas y amigos de la compañía quedan completamente devastados, huérfanos y es así como surge en todos ellos y en muchos teatristas independientes el deseo profundo de contarle al país entero, lo mucho que lo querían, lo generoso y amoroso que él había sido con los chilenos más sencillos, con los más necesitados, y una manera de hacerlo era convirtiendo el día de su natalicio en una jornada de celebración, de fiesta nacional y viendo que en Chile, hasta ese presente, no había *un día* dedicado a los teatristas chile-

nos surge, de manera espontánea, el Primer Carnaval Teatral en memoria, homenaje y tributo a este extraordinario hombre de teatro que lo dio todo por llevar el teatro, la ópera, la danza a todos los rincones del país, compartiendo su talento, transformando los espacios cotidianos en lugares donde campeaba la belleza y poesía de sus montajes.

Esta fiesta se realizó año tras año y fue producto del cariño, respeto y admiración de teatristas y artistas independientes en complicidad con el público que le rendía tributo a Andrés, quien no fue reconocido como merecía por las autoridades de la época, y por el contrario, le cerraron muchas puertas por el solo hecho de ser parte de una compañía que valora su independencia y autonomía.

El 2006, después de años de intentos, la Cámara de Diputados y Senadores, junto a la posterior institucionalización por parte de la Presidenta Michelle Bachelet Jeria, oficializan esta fiesta teatral como un reconocimiento a Andrés Pérez Araya, por lo que hoy en día, cada 11 de mayo, se celebra en todo el país el *“Día Nacional del Teatro”*, en tributo a Andrés y a todos lo teatristas vivos y fallecidos, porque el teatro lo hacen todos: vocacionales, profesionales, amateurs, y el público, porque con ellos se completa el teatro.



Ver Dossier (GCT) ¹⁰⁶

Compañía de Teatro La Carreta (LC)

Grupo fundado en 1984 con un fuerte vínculo comunitario. Ha desarrollado hasta la fecha una serie de montajes y encuentros de teatro poblacional y latinoamericano que lo instala con un proyecto propio, avalado y financiado hoy por el estado. Su actual director y fundador es David Musa.

Entrevistado:

106 Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/grancircoteatro.html

David Musa: Actor Teatro Imagen, gestor cultural, coordinador histórico de ENTEPOLA. Trabaja en Teatro el año 78 con el Taller Experimental Teatro Paloma que lo dirige Jorge Yáñez, conocido cantor popular y actor, posteriormente ese mismo taller es dirigido por Carlos Díaz y la Compañía Pírale.



Ver Dossier (LC) ¹⁰⁷

Teatro Pasmí / Fénix e Ilusiones / Colectivo Sustento (PFS)

Compañía de teatro popular y comunitario, fundada en 1994 en Santiago de Chile, donde tiene sede hasta 2011. Teatro Pasmí (Chile) desarrolló dos líneas de trabajo de teatro comunitario: teatro para la comunidad (montajes creados y presentados por la compañía) y teatro con la comunidad (teatro cocreado a través de proyectos comunitarios, algunos de largo plazo). En Chile, se montaron 21 obras de teatro, las cuales itineraron en teatros, colegios, festivales y comunidades de Chile, América Latina y Europa y fueron la base del autofinanciamiento de la compañía. También desarrolló un potente trabajo en contextos comunitarios, destacando el teatro carcelario en el Centro de Cumplimiento Penitenciario CCP Colina 1, donde se forma la compañía Fénix e Ilusiones. Pasmí desarrolla una metodología constructivista, que potencia la grupalidad, la participación y la colaboración, por ejemplo, con el Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA desde el 1998, en el cual coordinó talleres comunitarios y Popul teatro, el programa de crítica e intercambio de prácticas. Desde 2012, Teatro Pasmí se asienta en Euskadi (País Vasco), donde se ha desarrollado un trabajo con inmigrantes y refugiados.

Después de la mudanza del fundador de Pasmí a Europa, en Santiago de Chile se funda Colectivo Sustento en 2012 entre ex Pasmí y ex integran-

¹⁰⁷ Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularechile/lacarreta.html

tes de Fénix e Ilusiones. Sustento da continuidad a las colaboraciones (Festival ENTEPOLA y Populteatro, etc.) y al trabajo con Fénix e Ilusiones en la cárcel de Colina 1, lo cual continúa ininterrumpidamente hasta la fecha. Al mismo tiempo extiende la autogestión, por medio de una segunda línea de trabajo con la huerta y apicultura urbana comunitaria, y la distribución de víveres a precio justo. Colectivo Sustento con Fénix e Ilusiones extiende el “espacio de libertad” en la cárcel de Colina 1, definiendo una metodología donde prima el colectivo, el diálogo, la crítica social, la dramaturgia comunitaria y el activismo, la que los ha llevado a trascender a los muros de la cárcel, con trabajos directos de teatro y huerta con jóvenes en centros de detención.

Entrevistados:¹⁰⁸

Iván Iparraguirre Rivas: Fundador de la compañía, director, actor, músico, gestor.

Penélope Glass: Teatrística comunitaria, educadora, investigadora, activista, cofundadora Colectivo Sustento.

Claudio Cancino Ramírez: Actor, músico.



*Ver Dossier (PFS)*¹⁰⁹

Teatro De Dudosa Procedencia (DDP)

Compañía de Teatro Popular de Animación Comunitaria fundada en el año 1994 con el objetivo de desarrollar propuestas en los sectores poblacionales de Los Copihues, La Búsqueda, Renacimiento, Las Araucarias;

¹⁰⁸ Integrantes de Pasmí en 2008, año en que se realizó la entrevista.

¹⁰⁹ Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/pasmifenixsustento.html

todas poblaciones colindantes en la zona nororiente de La Florida. Actualmente¹¹⁰ ha ampliado su radio de acción hacia otras poblaciones y comunas de todo el país, además de abordar variados frentes: Grupo Teatral, Laboratorio de Animación Comunitaria, Productora de eventos privados, y muy de vez en cuando, algún proyecto financiado por el Estado.

Entrevistados:

Juan Carlos Meza: Director artístico de todas las obras, del laboratorio, y de la productora de eventos, desde 1994 hasta la actualidad.

Alex Castillo: Actor y Productor de todas las obras, del laboratorio, y de la productora de eventos, desde 1994 hasta la fecha.



*Ver Dossier (DDP)*¹¹¹

110 Última actualización de esta reseña bibliográfica: año 2021.

111 Visita el enlace haciendo clic en el código QR o escaneándolo. También puedes acceder en www.elotrocuarto.cl/teatropopularenchile/dedudosaprocedencia.html

CAPÍTULO V

LA DIRECCIÓN GRUPAL

Trayectorias: entre la motivación por el oficio y el contexto dictatorial

Una gran diversidad caracteriza los orígenes de los entrevistados y su relación con el teatro, desde aquellos que se vieron motivados por aprender teatro en el colegio, otros desde la familia, los amigos, o bien, un espectáculo que vieron y despertó su interés para transformarse, a través de los años, en un profesional. Se distingue en algunos la influencia de los contextos sociopolíticos, las diferentes dictaduras en el continente y, por supuesto, el régimen militar chileno, el exilio, la pobreza y la opresión de la sociedad. Por otro lado, los aspectos más subjetivos permitieron a muchos de los entrevistados optar por dedicarse a este oficio.

“Siempre hice teatro sin saber, en el colegio siempre estaba metido en las obras del teatro, declamando poesía, siempre era un numerito fijo en el escenario o cantando o armando espectáculos, pero yo no me daba cuenta que tenía esa historia, en las reuniones familiares siempre destacaba, era un tema reloco porque para mí era un tema natural, yo estudié otras cosas, primero estudié Español y Filosofía, después estudié Música, pero durante todo ese período siempre hacía teatro, empecé a enseñar algunas técnicas que aprendí en el camino, tuve buenos maestros siempre, cuando estaba en el Instituto de Lenguas armamos una compañía de teatro, pero era un teatro muy oficial o muy de divertimento”. (DDP)

Muchos de ellos tuvieron un primer e importante contacto con figuras renombradas en el teatro chileno e internacional, causando profundo impacto en su proceso de formación inicial, pero fundamentalmente, en su manera de ver el teatro. Desde Ingmar Bergman y Margot Fontaine a Pedro Orthus en el teatro o, personas ligadas al mundo de la música como Jorge Yáñez, grupo Napalé, o la Rebeca Godoy, formarían parte de sus más importantes influencias formativas.

“Lo conocí sin haber estudiado y tuve la suerte de haber llegado a un grupo que dirigía Pedro Orthus, un maestro del teatro chileno. Partí siendo utilera, dando un poco de texto, hasta que un día faltó una actriz y me subieron a mí al escenario y entonces yo ahí decidí que no me iba a bajar nunca más y entonces estudié. Luego tuve la suerte de llegar a la Escuela de Cine de Estocolmo, y trabajé en el staff de actores de los alumnos de Ingmar Bergman, en donde, sin entrar a estudiar Cine, aprendí todas las técnicas fantásticas que tienen ellos que diferencia entre Cine, Televisión y Teatro”. (ER)

“... cuando tengo 19 años y empiezo a trabajar con el Taller Experimental Teatro la Paloma que lo dirige, en la primera etapa, Jorge Yáñez. Más que de Teatro, me acuerdo de todo un contexto, la operación directa con el grupo Napalé, la relación directa con el grupo Piralé, que era un grupo de Teatro que trabajaba en el Goethe, un grupo potente de esa época, mucho con el tema de los cantores populares, me aparece la Rebeca Godoy, la Ruth González que eran dirigentes y una cantidad de agrupaciones culturales que era enorme, una gran cantidad de organizaciones, yo creo que la memoria se hace poca”. (LC)

Mientras que el contacto con figuras relevantes motiva la necesidad de desarrollar esta profesión teatral, el contexto político se transforma en uno de los elementos transversales que va a definir el oficio demostrando, cómo desde un principio, la política y el teatro complementan una inclinación ideológica que involucra lo social y lo artístico. Otro elemento importante es el origen de clase de los entrevistados y la experiencia de vida durante la dictadura, lo que motiva la decisión de protagonizar a través del arte un tipo de teatro político transformador que apunte a cambiar la sociedad chilena.

“Vengo de Tocopilla de fines de los 50 y comienzos de los 60, sin TV y muy aislados hasta los 17 años, donde vi dos obras de teatro y de danza. Vi representaciones de radioteatros y el proceso de escuchar la radio. Me pasaban cosas con la vida cotidiana porque vengo de la clase trabajadora y veo la incapacidad de decir la pobreza en un país clasista”. (GCT)

“Éramos una compañía de teatro que, en los momentos de dictadura, si había que cerrar una calle, se nos encargaba la calle, y nosotros nos hacíamos responsables de esa huevada o nos disfrazábamos y parábamos el tránsito a pleno día y hacíamos barricadas con barba, qué se yo. Más allá había gente con bolsas de maquillaje, fue bastante arriesgado ahora que lo pienso. Y después de esa compañía de teatro armamos una agrupación de teatro, nos dimos cuenta que había otros chicos haciendo teatro como reacción a la dictadura, al toque de queda, a la represión, nos relacionamos y armamos una agrupación regional de teatro popular” (DDP).

Los inicios del oficio de los entrevistados se producen en un contexto de efervescencia, de lucha social y la emergencia necesaria de una nueva forma de hacer teatro. Esta explosión social y cultural, adormecida por los regímenes autoritarios, despierta en este periodo una interesante tensión, a propósito de los variados conflictos y cambios sociales que se vienen instalando en Latinoamérica desde fines de la década de los 50. Se trata de una efervescencia que permite emerger, hasta mediados de los años 80, colectivos y movimientos sociales que se enfrentan al capitalismo de ma-

nera frontal, donde el teatro como instrumento cultural no solo va a tener poderosos efectos políticos en la población como instrumento de resistencia cultural, sino que también va a permitir una perspectiva esperanzadora a importantes masas de grupos comunitarios.

La brutal Dictadura Chilena va a facilitar un impulso transformador del movimiento social, cuyo efecto se traduce en una permanente presión a las estructuras del Estado, a través de la resistencia en las calles, sindicatos, universidades, poblaciones.

El teatro va a aportar, sin duda, a esta transformación, fundamentalmente a través del uso de sus metodologías, saliendo de la tradicional sala de espectáculos y desplegándose hacia la comunidad. Esto genera un nexo con el movimiento microsociedad que se manifiesta artísticamente en espacios más reducidos como las capillas, plazas, calles, los medios de transporte, entre otros, este dispositivo va a permitir, sin cuestionamientos, una mayor cercanía con el mundo social. (Duvignaud, 1963)

En síntesis, se trata de un proceso transformador que, en la década de los 80, se desarrolla en forma paralela en algunos países latinoamericanos donde se mantienen Estados autoritarios que facilitan el caldo de cultivo y la emergencia de grupos sociales y culturales de resistencia política. (Freire, 1965)

“... la efervescencia de todo esto, inexorablemente, nos llevó a los que estábamos interesados un poco en las artes, a manifestarnos en contra o a favor. Estamos hablando entre los 80 y los 90, arrastrados y digamos... llevados por toda esa ola que se vivía en ese minuto en Sudamérica, que era de búsqueda de autenticidad, búsqueda de identidad latinoamericana, negando todo lo extranjero y qué sé yo (...). En ese momento en Perú, en términos generales, la realidad nos saca del teatro, de la escena, nos saca del teatro físico, nos lleva derechamente a la calle y nos lleva a la creación colectiva, nos lleva a matar a los autores, en algún momento se mataron a los directores, nos lleva a tocar la contingencia directa y, derechamente, tanto a favor como en contra, debo decirlo y, evidentemente eso nos hace pararnos de un lado de la vía de los que estamos acá y los que están allá y qué se yo, a mí me tocó estar del lado de lo social, de la preocupación social que se vivía en ese momento, de la diferencia de clases que se vivía y que se vive todavía en el Perú”. (PFS)

Esta resistencia cultural obliga a definir estilos teatrales y espacios específicos de trabajo, produciendo así, un impacto político y cultural a través de los dispositivos que permite el teatro (De Certeau). Hasta fines de los 70, los actores no estaban preparados para ser cuadros políticos, ni mucho menos, agentes formados para enfrentar una Dictadura. Por su parte, las academias se ven invadidas por la ideología de derecha y dirigidas por los soldados chilenos. En este contexto, no solo se rompen en forma violenta los espacios creativos y colectivos desde la institucionalidad: el Estado, el Congreso y la tradición republicana, sino también las universidades o centros de desarrollo cultural son lugares simbólicos desde donde se va a pensar y desarrollar la ideología del nuevo modelo cultural y económico.

En este escenario de precariedad y opresión, muchos profesionales se van a ver obligados a aprender en la práctica aquello que el teatro ha enseñado por siglos, la expresión prehistórica del arte teatral, a través de la manifestación artístico callejera y la ocupación del espacio público que, junto a un discurso político de resistencia popular, va a tener como responsabilidad histórica provocar y tensionar a la cultura hegemónica.

Estos aprendizajes en el espacio público cercano a la comunidad social van a incluir el uso retórico del concepto “popular”, que se va a ir instalando en el léxico habitual de los actores de teatro, quienes comienzan a priorizar un tipo de cultura que desarrolle la conciencia social y política en un pueblo atemorizado y pobre.

“... derechamente la formación que, a pesar, digo yo, me formé en una escuela que ‘no tiene mucho aporte social’, si tuve la oportunidad de trabajar con profesores y maestros que tienen una definida tendencia a lo social, entonces de un momento a otro que estábamos en la escuela nos llevó a la calle y de la calle comenzó el desarrollo, evidentemente, una búsqueda donde nos hizo conocer mucho, viajar mucho, relacionarnos mucho básicamente con Latinoamérica en este tipo de Teatro, el teatro social, el teatro popular, el teatro comunitario”. (PFS)

Algunas de las percepciones sobre el porqué dedicarse a este tipo de teatro son producto de las trayectorias individuales que, por supuesto, coinciden con los objetivos de las organizaciones políticas y sociales que resisten a la Dictadura en Chile.

Es el caso de muchos de los exiliados que retornaron durante la Dictadura para trabajar en la resistencia a través del teatro o viceversa, haciendo teatro para derrocar este régimen las preguntas que surgieron eran: ¿cuál es el objetivo principal de los actores en este retorno?: ¿la utilización instrumental del teatro para la política o el efecto natural del teatro en las personas para su desarrollo crítico?

Lo cierto es que, los actores y actrices que decidieron hacer un teatro popular de resistencia política y mantuvieron nexos con la base social, tenían efectivamente, una razón ideológica que los lleva a tomar importantes decisiones, a diferencia de otros que no lo hicieron en este mismo contexto. (Chesney, 1994)

“Nosotros decidimos y yo, principalmente que, si me había venido a Chile era para trabajar en un Teatro así y que esta era mi profesión, entonces, yo decidí que Pinochet no me iba a bajar del escenario. Y cuando yo llegué a Chile el 83 el primer Teatro que se acercó a ofrecerme trabajar, lo cual a mí me emocionó mucho porque fue un tiempo en que uno llegaba del exilio y llegaba una desconocida, además que yo llegué más desconocida todavía, si yo me vine en esa época fue porque quería venir a hacer teatro como una barricada. Con el Teatro Popular Periférico, que era un teatro que daba obras, no sé, obras de Chéjov, obras bien tradicionales, pero las llevábamos a lugares donde nunca había llegado el teatro y eso a mí me interesó, en el sentido de volver a reencontrarme con mi pueblo”. (ER)

“Aparte de ser de la compañía haciendo una obra de teatro, también es una compañía que se basó en el trabajo de los talleres, una compañía que tiene un trabajo muy claro en términos políticos e ideológicos y un trabajo muy fuerte con la comunidad”. (LC)

En los inicios de algunos de los grupos entrevistados se incluyen, durante los 80, el desarrollo de prácticas populares y la utilización de conceptos que van más allá del teatro, por ejemplo, la realización de encuentros y talleres comunitarios y, por otro lado, seminarios y la aplicación de investigaciones que acompañan los procesos creativos y, aunque son múltiples las actividades que se desarrollan como iniciativas del grupo, no es fácil mantenerse en esta tarea de gestionarse internamente y buscar recursos para las actividades, especialmente, aquellas propiamente actorales. (Muñoz, 1985)

Existe amplia diversidad, tanto en la mantención como en el financiamiento grupal, y también, distintas estrategias de gestión interna que no siempre lograron resultados positivos, principalmente, por la falta de experiencia en la gestión de proyectos, pero también, por las tensiones entre los propios participantes, obligando, en algunos casos, a la dispersión o la disolución definitiva del grupo. Por ello, dedicarse tiempo completo al oficio del teatro era tomar una importante decisión de vida vinculada al rol y al trabajo social.

“Ahí formamos el taller Santiago con el que profundizamos muchas disciplinas porque había un poco más de recursos, te pagaban por ir a ensayar. Posteriormente, se acaba el Taller Santiago porque cagan las ONG, no llegan recursos y nosotros éramos un grupo muy caro, en términos que éramos como 12 personas. A través de proyectos, pasajes y todo el cuento. Posteriormente, no se puede sostener el Taller Santiago por un tema de plata y eclosionamos, siempre habían las peleas egóticas que hacían que se fuera uno u otro, pero en general éramos un grupo central que se mantenía siempre, allí estaban el José Luis (Olivari), el Carlos (Oshcsenius), el Quico (Bello), el Esteban Lara, la Elisa Soto y yo, esos eran como el fuerte del grupo, posteriormente se integra la Bárbara (...), el Carlos Henríquez, pero ya estábamos yéndonos para la casa”. (DDP)

La administración de la cultura durante la dictadura no permitió a los grupos expresarse y trabajar normalmente, lo que lleva a buscar en otros espacios organizacionales aquello que les permitiera trabajar o, en los mínimos casos, obtener recursos para sobrevivir. Pero, el motivo principal es buscar lugares de sentido a través del cual aportar al cambio del país. Sindicatos, juntas de vecinos, organizaciones culturales, ollas comunes, etc., se van a ir transformando en lugares para muchos artistas populares que junto a estas organizaciones construirán alianzas (culturales, gremiales o políticas) en torno a producir conciencia interna y enfrentar de mejor manera al régimen.

Se instala una dimensión solidaria entre pobladores, trabajadores y artistas, pero a su vez, una relación de intereses políticos donde el teatro,

como muchas veces lo ha hecho, va a jugar un papel mediador entre las posturas políticas que se van a enfrentar, siguiendo los tipos ideales para enfrentar a la dictadura, las racionalidades y los afectos de los actores sociales van a tener que conjugar desde sus distintas posiciones la unificación de las partes de esa realidad. (Weber, 1999)

La sobrevivencia de algunos grupos va a depender de los apoyos extranjeros constituyendo una permanente odisea, esto, dadas las restricciones que instala el régimen como estrategia para la disminución del desarrollo de la cultura popular. En otros casos, algunos grupos se tornan en una discusión metodológica interna que hace sentido a propósito del contexto autoritario.

El trabajo del cuerpo y las nuevas teorías antropológicas permiten resignificar, no solo la manera de funcionar de los grupos, sino las formas de intervenir en el ámbito social y comunitario. Esta necesidad vuelca la mirada hacia la corporalidad como una dimensión relevante que se distancia del enfoque más tradicional de un tipo de teatro basado en el trabajo intelectual.

“Nosotros pasábamos el sombrero, habían Sindicatos que nos pasaban su resto de plata, porque también los Sindicatos estaban mal, eran momentos muy terribles y también hay que decir que en ese minuto lo que la dictadura hizo fue reprimirnos por intermedio de lo económico, es decir ahí no había proyectos, no había nada, a nosotros nunca nos llegó plata de afuera, nosotros fuimos un grupo que nunca recibimos. Salvo una vez que mandaron un equipo de luces y lo mandaron como nuevo y no lo pudimos retirar porque era carísimo, los ingleses pensaron no sé qué cosa, además que se demoraron como dos años en ubicarnos porque los ingleses creyeron que nosotros éramos tan conocidos”. (ER)

“En ese tiempo sí, estaba dedicado solo a eso y, además a intervenir, porque hacíamos mucho trabajo social con estas herramientas, porque además en América se había armado todo un cuento con la cosa corporal, se había profundizado la dimensión del cuerpo bajo la dictadura, entonces empezamos a intervenir en pueblos, en organizaciones, en Sindicatos”. (PFS)

La precariedad económica y la dispersión colectiva

Otro elemento importante es la precariedad del trabajo y la necesidad de subsistencia interna de los grupos que afectan directamente a la familia. A muchos integrantes se les va a presentar un problema ideológico que los va a cuestionar en lo más íntimo, una decisión entre continuar el trabajo político y cultural de resistencia al régimen o dedicarse a buscar otro tipo de trabajo que permitiera la sobrevivencia familiar.

El sector cultural se va a ver profundamente afectado en lo laboral donde actores y actrices llegan a una situación de profunda precariedad.

"Todos en ese momento teníamos hijos chicos, entonces habían muchas discusiones en ese sentido, pero también hay que pensar en el contexto que eran esas discusiones, es decir, nosotros estábamos en plena dictadura, en épocas muy difíciles y todos habíamos adoptado este Teatro El Riel como una barricada, nosotros íbamos a pelear desde el Teatro El Riel y, si tú me preguntas cómo comíamos, yo hasta el día de hoy no me lo explico, ¿cómo yo alimenté a mis hijos?, ¿cómo los eduqué?, no lo sé". (ER)

La necesidad de incluirse y resignificar la lucha a través del teatro supone tomar definiciones drásticas relativas al futuro familiar, como es el caso particular de los exiliados que retornaron al país en búsqueda de espacios colectivos, explorando en forma permanente redes que puedan facilitar desde espacios laborales, políticos, hasta la infraestructura para el funcionamiento creativo, sindicatos, juntas de vecinos, parroquias como centros de operación, cada uno de ellos con su particular sentido social en aquellas incipientes experiencias de teatro popular de resistencia, a ratos de manera dificultoso, a ratos llenas de curiosidad.

Son etapas de transición personal, desde la estabilización económica hasta la intervención social y política a través del teatro.

"Porque me di cuenta que al llegar a Chile yo estaba extrañando afuera un país que no conocía, un pueblo que no conocía y eso a mí me atrajo mucho más, pero al poco andar El Riel me conquistó, me di cuenta que la temática, las formas de trabajar del Riel eran muy interesantes, que tenían mucho que ver con lo que yo había aprendido en Suecia y que, finalmente, había una mística que yo había aprendido de joven y que la encontraba aquí". (ER)

"Yo estudio Teatro en la Escuela de Teatro Imagen, después de haber estudiado Educación Física y haber sido dirigente estudiantil, me cambio porque me doy cuenta que ese era mi tema porque nunca lo dejé, ahí yo empiezo en una etapa de transición cuando tengo 28 años, una etapa de transición de sobrevivencia con el tema del Teatro, para dónde iba". (LC)

Frente a los problemas anteriores, en términos personales y grupales, la obsecuencia y consecuencia de los participantes, fomentaron la construcción de espacios de discusión propia de los distintos actores del Chile Dictatorial.

A pesar de todo, no solo se profundiza la resistencia a través de la dialéctica política al interior de los grupos, sino que nuevos perfiles de participantes se comienzan a sumar a estas discusiones y también, a las prácticas de teatro, se hace común ver a estudiantes, dueñas de casa o trabajadores desarrollando expresión social.

Efectivamente, el teatro popular vive un periodo de reflexión producido por la apertura de nuevos espacios, sin embargo, en algunos casos, los nuevos participantes, al mezclar esfuerzos para participar en teatro y, en paralelo, esfuerzos para el trabajo social, ven disminuido el poco tiempo que tienen para sus labores personales, cuestión que lleva, en definitiva, a la disolución de algunos colectivos.

Acá se nota la distinción de compromisos entre actores de profesión que han optado por el mundo popular y vecinos que participaron esporádicamente de estos espacios.

“Nosotros funcionábamos en el centro, pero con este trabajo en el Teatro La Paloma salíamos a las Ollas Comunes, a los sindicatos del vidrio, de panificadores, recorríamos las parroquias haciendo teatro, poesía, esos tres años en invierno recorriendo las distintas poblaciones, era un trabajo arduo, ensayábamos dos veces a la semana, pero los viernes en la noche, sábados y domingo recorríamos cuanta Olla Común había en Santiago. Esas épocas eran épocas álgidas, de muchas discusiones, el grupo estaba compuesto por estudiantes, por trabajadores, por dueñas de casa y un poco lo típico, que se fueron disgregando producto de que estos talleres funcionaban dos veces a la semana, después la gente va tomando otras decisiones personales porque son absorbentes, son ensayos, aunque sean dos veces a la semana son absorbentes y el grupo se fue disgregando”. (LC)

La dispersión fue producto además de las distintas trayectorias y objetivos que persiguieron agentes y grupos, tanto teatrales como políticos en la población, dispersión a propósito de la diversidad interna, dados los diferentes oficios que mantenían los integrantes de los grupos, teatreros, investigadores, músicos, monitores, etc., se aceleró el proceso de desintegración colectiva y se comienzan a manifestar distintos objetivos personales en relación con los objetivos grupales. Luego de estos quiebres en algunos de los grupos, los participantes se volvían a encontrar esporádicamente en acciones de resistencia coordinadas, pero esta vez desde distintos campos de acción. Lo cierto es que aquellos que permanecieron desarrollando el oficio, encontraron en la expresión del teatro, un sentido y un espacio para la expresión, la creatividad y el compromiso con el trabajo comunitario. (Foladori, 2000)

“... el Taller Santiago era muy expresivo, por así decirlo, entonces, la Bárbara es una escultora - actriz y ella sigue con el tema de la escultura, Carlos Henríquez era psicólogo y sigue en el tema de la psicología, pero solo en esos temas, la Bárbara cada cierto tiempo hace unos intentos y llama al Quico o intenta armar cuentos (...). Entonces, Ceneca o el Taller Santiago queda en eso, nos disparamos y algunos seguimos el cuento. Esteban Lara sigue en un proceso de trabajo, habitualmente hace cosas comunitarias también, pero el tema de la supervivencia nos marca bastante el ritmo. Y yo, posterior a la diáspora, iniciamos un trabajo con el Alex, decididos a profundizar el tema del teatro comunitario, más bien sostener un equipo que trabaje sistemáticamente las herramientas de la actuación, que investigue y profundice el tema, en la práctica, de lo social y el teatro, el tema de lo comunitario y el teatro y hacer las relaciones, eso es desde el 94 hasta ahora”. (DDP)

El salto definitivo al teatro popular y la resistencia cultural

Para los entrevistados, el salto definitivo al teatro está profundamente relacionado con una necesidad colectiva luego de sucesivas exploraciones

de asociatividad y prácticas en variados grupos, los actores se identifican por grupos de teatro que al menos compartan dos dimensiones: los perfiles y los estilos.

La primera dice relación con *los perfiles* o características que poseen los grupos, aquellos que desarrollan propuestas de trabajo comunitario en forma más pedagógica y didáctica, asumiendo el rol político del teatro. Este perfil de grupos piensa en el cambio social, a partir de un tipo de resistencia donde la estrategia, como dispositivo, va a ser vincular la base social y el teatro. A través de la utilización de técnicas de la animación cultural mediadas por el teatro, los agentes van a asumir un rol político y vanguardista y, en la práctica, el trabajo que van a desarrollar va a ser a través de talleres de teatro que van a articular redes entre la base comunitaria y algunos profesionales desplegando la educación popular y la pedagogía teatral.

"... estando en el Ceneca me di cuenta que me debían algunas platas que no estaban siendo bien utilizadas, entonces me di cuenta que tenía (...) para redirigir la plata y empecé a pagarle a Maestros para que vinieran, porque a nosotros nos invitó alguien que nos vio en algún lado, en encuentros donde iba parte del grupo del Alex y después ellos nos invitaron a conocer el grupo y después de eso yo empecé a traer Maestros. Gente que venía retornando de Europa y que había desarrollado disciplinas de muñecos o trabajo corporal, actuación. Venían de afuera, pero ya estaban instalados en Chile, también está Alma Martinoya, la Svetia Mayeska que es una discípula del teatro de laboratorio de Grotowski polaca, también siempre consigo recursos para que ella haga talleres, ella está acá, pero en Chile no la dejan oficiar porque es muy brillante y se asustan, entonces no le dan mucha pega". (DDP)

La segunda elección tiene que ver con *los estilos*, es decir, las subjetividades de los participantes. En forma individual, se toman importantes decisiones relativas a las prácticas teatrales y la comunidad. Los participantes relevan la creatividad y el trabajo en equipo como parte de su interés por permanecer vinculados a un espacio íntimo, un espacio para expresarse políticamente y crear artísticamente.

Temores, vergüenzas, ingenuidades, dolores de vida, pobreza y exclusión, son las subjetividades que van a caracterizar al sujeto del teatro popular. Estos espacios de aprendizaje, ligados a la cultura más tradicional chilena de la comedia del arte, son elementos que van a influir, de manera importante, en la decisión de asumir el teatro para toda la vida como opción creativa y de lucha social.

"... hasta junio del 73, cuando nació mi hijo, no existía ese lugar de pertenencia y la gente huyó del país y de Santiago. Paré hasta el año 75. Me llaman Rosita Salaberry y Silvia Piñeiro a una obra musical, mi primer encuentro con el teatro y una obra: "Eso que llaman el Novio", en calidad de bailarina y nada de actuación. Ahí descubrí que quería hacer teatro, pese a mi temor de hablar, sacar la voz y hablar la voz, esto define lo del principio que uno no tiene opinión, no sabe. Lo tomo como un desafío actuar y el susto de hablar y dialogar. Me fui al Bim Bam Bum y Paco Mairena me aceptó como bailarina con mi fuerte capacidad interpretativa, este fue un momento muy importante, sin reunir los requisitos

físicos, flaca provinciana (de lo que me enorgullezco) me dejaron igual. Para el verano el productor estaba contento, pero me daba vitaminas por lo flaca y en ese momento conocí a Helvecia Viera, Chico Azúa, Guillermo Bruce, quienes tienen tremenda escuela, pero esa es otra historia". (GCT)

Esta necesidad de autonomía va a llevar a los agentes a tomar decisiones personales vinculadas al ejercicio de la profesión teatral en dictadura, a tomar una opción política y optar por el teatro como respuesta política al sistema. Es en este contexto de aprendizaje formal (universidad) o informal (grupos artísticos tradicionales autodidactas) desde donde se comienza la ruta del oficio aprendido en forma teórica y práctica, conjugando y equilibrando las trayectorias personales y cotidianas, entre los temores propios de la represión política y la necesidad de sobrevivencia económica.

Al parecer en nuestros protagonistas vence la necesidad de experimentar, a pesar de los escenarios adversos, permitiéndose descubrir nuevos espacios de expresión en medio de la noche y junto con ello, resistir tomando conciencia, aprendiendo de nuevos instrumentos capaces de reinterpretar historias, descubrir y aplicar herramientas del teatro social que van a ser profundamente útiles para los cambios sociales. (Boal, 2004)

Es en este contexto donde cobran relevancia personajes que, en algún momento en Chile, también utilizaron el teatro como herramienta política, descubrimientos que se perciben como verdaderos "regalos adquiridos", demostrando con esto la humildad con que se asume este oficio.

"Tienes que estar todos los días muy despierta, el sketch apela a la contingencia, ahí estuve 5 meses, luego me fui retomando los estudios en la Chile. Afuera socializaba mis sueños con otros grupos. El curso era de puras mujeres teniendo mucho interés en el teatro callejero, nuestra tesis fue el teatro callejero en el mundo y su presencia en Chile, a mí me tocó Chile. Me encontré con grandes sorpresas, la Nene Aguirre hizo "los Cabezones de la Feria", durante el periodo de presos nunca dejaron de hacer teatro, llegué a descubrir a Recabarren transmitiendo la enseñanza del teatro. Eso fue un regalo, me siento a gusto y tengo que aportar, el teatro no me conforma como entretenimiento solamente, es transformación. Es mi camino donde tengo que aportar". (GCT)

En este periodo, las formas de constitución de los grupos también son diversas, se repiten formas más tradicionales de convocarse y organizarse, por lo general, los protocolos que siguen los actores que recién comienzan no se diferencian demasiado de los procedimientos actuales; las redes sociales, la recomendación y el boca a boca son las instancias de mayor efectividad a la hora de conformarse como grupo con actores cuyos perfiles responden política y creativamente a una misma necesidad.

Por su parte, la demanda de los grupos ya constituidos que requieren nuevos integrantes consiste en ofertar un tipo de teatro vinculado a las comunidades de base, a las expectativas de participar en un proyecto interesante, incluso más allá de Chile, donde la circulación de sus obras tiene

características de itinerancia y cuyos contenidos, por lo general, son claramente ideológicos, es decir, un teatro popular.

El despliegue y surgimiento de una cantidad, no menor, de grupos durante la década del 80 motivó, en muchos actores, la necesidad de identificarse con algún proyecto de este tipo que diera cuenta de una pertenencia, de una legitimidad política a través del teatro. (De Certeau, 2000)

“Para ser parte de un montaje me comienzo a involucrar poco a poco y muy fuerte, porque además era un proyecto sumamente invitante, era una gama sumamente amplia, ser parte de un grupo de teatro con pocos recursos, pero con una gran cantidad de ideas y de convocatoria, porque al margen está este Encuentro de Teatro Poblacional a nivel latinoamericano, local y luego, ya se da en América Latina y eso da un eje y una apertura distinta, porque ya se involucra mucha más gente en esa época mucho más convulsionada, obviamente, en lo político. Entonces es un proyecto cultural más que teatral propiamente tal, es un proyecto cultural fuerte”. (LC)

“Recuerda que llegó a través tuyo (...) Jorge Bozo, como habíamos sido compañeros en la academia, me hablaste en una oportunidad y nos topamos en un Festival de Teatro en que ustedes andaban haciendo una murga en la calle, en el FESTESA parece que era, y nos topamos en La Casa Colorada, que yo andaba visitando el museo, nos topamos y tú me hablaste del proyecto este de la compañía La Tirana, me hablaste de un proyecto muy interesante que tenías que era “El Fausto Miseria”. Y nada, de ahí nos juntamos en una segunda oportunidad, nos juntamos con Jorge López en tu casa y de ahí siguió el vínculo, de ahí entré como parte del elenco de la compañía. Como parte del elenco del montaje y ahí participé del “Fausto Miseria”, creo que fui uno de los primeros externos a La Tirana que llegó porque después fue llegando el resto, llegó Andrea (Sánchez), llegó Gisell (Bulboa), llegó Juan (Guerrero). Ya la Jessica (Villarroel) y el grueso del grupo original no estaba¹¹², estabas tú no más con Jorge (López) que habían reclutado de nuevo a Daniel Buzeta y al Rodrigo Ramírez, que en paz descanse”. (LT)

En síntesis, lo que lleva a la conformación definitiva de los grupos de teatros populares definidos por los entrevistados son, en primer lugar, las variadas pruebas experimentadas por los actores en su paso por diferentes grupos, luego está la atracción de participar de un espacio colectivo y profesional donde existen, en su interior, diversidad de oficios y trayectorias profesionales. Dado el contexto, se va a presentar un tipo de informalidad en las funciones internas, esto se puede interpretar como cierta libertad en el qué hacer interno del colectivo, es decir, una oportunidad para constituir un tipo de grupo de teatro en el que se mezclan prácticas creativas, propiamente artísticas, en el plano colectivo junto con prácticas de tipo social y político en el plano individual.

También están los factores que no van a permitir la continuidad de los grupos. Algunos procesos internos tuvieron elementos distorsionadores con importantes efectos entre sus integrantes; diferencias con los ingresos económicos, con las motivaciones intelectuales o con los niveles de com-

112 Jessica Villarroel, Olga Valderrama, Rodrigo Ramírez, Daniel Buzeta y Jorge Bozo. Director Jorge López Vidal.

promiso político, van a producir finalmente una ruptura, que en algunos casos no va a permitir un proyecto para el largo plazo.

“... yo conocí este grupo que era bastante popular, en relación a que era muy caótico, muy desordenado de alguna manera, muy dependiente del director, era un poquito jodido ese tema porque además no estaba bien equilibrado, yo no me metí mucho al desequilibrio del grupo, lo miraba desde afuera, entonces traje a los maestros, (...) al Quico (Bello), al José Luis (Olivari), a la Bárbara (...). Pero después ese grupo también eclosionó y eso es lo que yo veía, que no iba a durar mucho en este cuento porque había una desigualdad tan potente, no solo en términos intelectuales, sino económicos, porque unos se arreglaban los bigotes y otros quedaban pagando; también había un componente fuerte de droga que hacía que perdieras ciertos parámetros de realidad, entonces te mantenías en un curso irreal o idealizado del grupo y no te das cuenta que te están cagando”.

“Nosotros íbamos acumulando un poco más de conocimiento, de experiencia, práctica también y cuando reventó el grupo nos juntamos un grupo que había estado en imágenes y fuimos a hablar con Juan Carlos (Meza), que vivía igual cerca de nosotros y fuimos hablar con él y le dijimos que queríamos que él fuera el director y que nos dirigiera y el Juan Carlos dijo que bueno y ahí empezamos a hablar qué era lo que queríamos”. (DDP)

En otros casos, las propias limitaciones económicas de algunos integrantes, en comparación con otros del mismo grupo, fueron vistas como oportunidades de asociatividad permitiendo la articulación social e ideológica para construir grupalidad. Es coincidente que en estas experiencias se defina a la calle y al espacio público como el lugar de trabajo creativo y de resistencia, los participantes que se ven motivados por generar un colectivo, los resultados de la constitución de los grupos van a reforzar la idea antes planteada: trabajo creativo y necesidad de resistencia a través del teatro.

“Sí, Andrés (Pérez) estaba con su propio grupo en situación precaria en un comunitario al que dedicaron muchos meses de ensayo, se accidentó una chica, Andrés nos miró y dijo “ustedes hablan del teatro callejero, yo no tengo actores, no tengo salas, ustedes tienen ganas... juntémonos”. Ahí se formó una serie de experiencias maravillosas concluyendo en la conformación del Teuco (Teatro Urbano Contemporáneo) junto a otro maestro Juan Edmundo González. En este tiempo también hice televisión, viviendo cerca del Hogar de Cristo, entregando herramientas teatrales donde me articulé fuertemente con el párroco. Otra anécdota de la época es que, junto a Rodolfo Pulgar, a punto de estrenar una obra, fuimos detenidos. Esto se corrobora en una revista Análisis donde se menciona el “no estreno de la obra El ciclo burgués”, porque dos de los tres actores estaban presos. Se demostraba lo corrupto del modelo económico. El Teuco lo componían: el Pérez, el JE González, yo, la Roxana Campos, Sandro Larenas, Salvador Soto, Rodrigo Vidal, el Miguel Estuardo, cuando no tienes un sustento económico la rotación de actores en este tipo de teatros es bastante frecuente. Entró también la Carmen Diza, la Maricarmen Arrigorriaga, rotaban para resolver la sobrevivencia. El Teuco parte el 81, el Pérez en el 83 y 84 se fue a Francia y quedó el Juan Edmundo González, que debe haber durado 5 o 6 años, quizás más. Solo que los iniciales comenzamos a irnos y llegó otra gente”. (GCT)

La coyuntura política de mediados de los 80 obliga a los entrevistados a adecuarse al espacio social buscando diferentes alternativas de sobrevi-

vencia, el teatro, el cine, la TV. Muchos de ellos lograron reencontrarse con un teatro del que habían formado parte durante la Unidad Popular o que habían iniciado en el exilio.

El desafío era encontrar un lugar común, donde confluyeran historias parecidas, trayectorias de vida similares, deseos y perspectivas comunes de trabajo. Los elementos principales que van a determinar la conformación definitiva del grupo son las características propias que constituyen al teatro popular durante la dictadura: *un número de integrantes reducido, desarrollar prácticas de creatividad y exploración permanente para buscar metodologías vanguardistas* que resistieran, no solo a la dictadura como problema estructural, sino también tensionar y *competirle al teatro conservador imperante y aportar a la difusión de la realidad social* junto a los reducidos medios de comunicación existentes.

El eje aglutinador para conformar un grupo de teatro popular son los intereses ideológicos comunes en la dramaturgia de sus obras y la necesidad de expresar a través de este tipo de teatro, es decir, discursos estéticos fuertemente políticos enfocados a temas sociales o gremiales traducidos a una expresión estética, cuya metodología de validación social y política se daba, en algunos casos, presentándole la obra a las comunidades de base de manera tal que la propia población o grupo social sobre la cual se estaba hablando se identificaba con la historia que se contaba.

Este elemento le otorga al teatro popular una metodología de trabajo que legitima al grupo en las dimensiones política y artística, cuestión que no todos los grupos tenían como propósito. Las formas adoptadas por los grupos para mejorar su labor significaron también un permanente deseo de aprender nuevas técnicas teatrales.

“El Teatro Popular Periférico lo formó Jorge Gajardo con Exequiel Lavanderos en el año 83, yo llegué y ellos estaban en esa formación haciendo “Santa Juana de los mataderos”, de Brecht, y ahí entré yo, ahí también conocí a la gente del Riel que viajaba mucho, que iba para todos lados y llegó un momento en que se formó una especie de hermandad entre estos dos grupos, en que Juan Vera le entregó al Popular Periférico una obra y se animó a dirigirla y entonces ahí se fue formando un nexo de trabajo. Además del trabajo sindical, porque estábamos todos metidos en el Sindicato, entonces, empecé a trabajar en los dos grupos porque tuve que hacer un reemplazo en El Riel. Bueno, ahí realmente se formó un grupo férreo en El Riel, de decir ya, tenemos que salir donde fuera, pa’ Chuchunco y ahí íbamos. Y el Periférico se fue desmembrando porque mucha gente que estaba ahí fue llamada a la Televisión, se fueron pa’ la Televisión incluyendo a Jorge Gajardo, ahí fuimos quedando un poquito solos y terminó de funcionar cuando cayó preso Sergio Buschmann que era uno de los actores. Decidimos que íbamos a hacer un Teatro que iba a trabajar con el hombre y su trabajo. Por lo tanto, nosotros íbamos a las asambleas sindicales que eran clandestinas en ese momento, escuchábamos los problemas que ellos tenían y después íbamos a las casas de los trabajadores para ver cómo influía el problema que estaban viviendo los trabajadores en su casa”. (ER)

“Nos volvimos a juntar en algún momento con Andrés para hacer “Las Bienaventuranzas”, que fue un trabajo muy importante que le significó a Andrés, junto con el Lautaro, que

se le becara para ver Teatro en Francia, y él pensó que no solo le gustaba ver Teatro, sino que también quería experimentar y conocer un método que nosotros acá tratamos torpemente de acercarnos, nos dábamos cuenta que hacer Teatro callejero no podía ser solo textual". (GCT)

En medio de estos avatares sociopolíticos, el teatro popular también llevó a cabo una permanente discusión interna respecto de su qué hacer. Esta reflexión que en algunos casos miraba a las comunidades de base desde una dimensión idealista y romántica, se utilizaba como el lugar desde donde plantear demandas al teatro, aunque con cierta mirada de corte burgués, para producir los cambios sociales a través del trabajo teatral. Es decir, una permanente investigación producto del contacto con el mundo social de base como fuente de alimentación de contenidos a los grupos de teatro popular.

Esto lleva necesariamente a una reflexión política interna que los obligaba a desarrollar montajes de impacto social, reflexión que los va a llevar, posteriormente, a tensionar en forma permanente su trabajo en relación con la cultura, la producción estética, la esencia colectiva y la política.

"De fundador del grupo solamente voy quedando yo, evidentemente, tenemos muchos vínculos con muchos de los fundadores, muchos están haciendo teatro, algunos de corte social, algunos no tanto, y otros derechamente hacen otras cosas. Pero, yo quisiera aclarar una cosa al respecto que, si bien es cierto, nos nuclea el interés de trabajar juntos, surge a raíz de que pudimos coincidir en una mirada y una postura con respecto al trabajo teatral popular, comunitario, teatro social, teatro comunal. A mí siempre me ha interesado el Teatro como fenómeno, como rareza. Y es así que en esas épocas nos hacíamos cargo de la discusión del Teatro, ¿qué es el Teatro para ti?, ¿por dónde va?, ¿por dónde iba?, ¿por dónde no debe ir? Por otra parte, (Cancino) trabaja en Pasmí desde 1996, viene de una experiencia autodidacta como músico popular. Yo vengo de una tradición de 40 años de compañías de trayectoria en Perú. Luego en 1999, Penélope (Glass) decide unirse a Pasmí, con su bagaje de teatro comunitario de Australia. Esta diversidad nos da la posibilidad de discutir, de conversar sobre el teatro comunitario y popular, y entonces vemos que vamos encontrando afinidades y definiéndonos al respecto". (PFS)

Entre las conclusiones de estas reflexiones se menciona que, participar del teatro popular permite la creación de estilos propios, pero también la representatividad del discurso social y político de las comunidades de base como elementos convergentes entre actores y actrices que encuentran en estos contenidos coincidencias para generar condiciones personales y grupales que avancen hacia la Democracia. Otros elementos, como la participación en los gremios reflejo de espacios que manifiestan resistencia laboral, produjeron otros casos de articulación entre artistas que coincidieron para reencontrarse.

"... teníamos una visión crítica acerca del teatro que estaba imperando y también queríamos hacer un teatro que fuera nuestro, propio, no queríamos repetir lo mismo del Andrés Pérez, que es lo que veníamos haciendo con "el Imágenes", ni tampoco lo mismo

del Mauricio Celedón (Teatro del Silencio), nada de eso. Queríamos hacer un teatro que nos representara a nosotros mismos y al lugar del que nosotros veníamos, entonces, en esa medida fue también una coincidencia. En el Imágenes (teatro) todos vivíamos cerca, éramos todos vecinos, todos con un amplio interés en el teatro y el Taller Santiago también residían cerca algunos, como el Quico (Bello) que vivía súper cerca, ese también era un tema importante... donde vivíamos". (DDP)

"Yo me fui el 74, del 70 al 73 trabajé en el teatro que existía en el Instituto Chileno Soviético que fue el primer Teatro en Chile que dio Teatro para los colegios, y después me fui un tiempo corto a un grupo que se había separado del ALEPH, que se llamaba BIRIDIS. Hicimos un trabajo muy interesante con la CUT, íbamos a Yarur (la más importante empresa textil de Chile) o cualquier empresa y dábamos teatro a las horas de las pausas, mientras la gente almorzaba dábamos Teatro y trabajábamos nosotros y el Teatro Nuevo Popular que era el Teatro de la CUT donde extrañamente estaba Juan Vera. Yo creo que fueron sindicales porque yo me encontré con El Riel en el Sindicato de actores y cuando me presenté ahí, ahí estaba la gente del Riel y cuando escuchó la experiencia que yo traía, ellos inmediatamente me invitaron a trabajar, yo creo que en cuanto me bajé del avión recibí la invitación del Teatro Popular Periférico, yo ya lo tenía aquí en mi cabecita. Yo llegué a Chile el 83 y El Riel estaba en sus inicios, era un grupo que todavía no se consolidaba porque, en realidad, El Riel partió como una Corporación Cultural. Juan Vera y Mario Villatoro fueron los fundadores con Rafael Ahumada. Ellos lo que querían era tener un espectro grande, bueno, hubo 25 personas al comienzo, cineastas, cortometrajista, audiovisualista, músicos, era una cosa enorme para ese momento, estamos hablando del año 81 y de a poquitito se fue desgranando el choclo y entonces quedó el Teatro El Riel". (ER)

Otras dos motivaciones importantes para comprometerse con la gestión interna y la vida de estos grupos, es la función laboral, cumpliendo períodos de trabajo planificados, además, pensar en gestiones que motiven el ingreso de nuevos integrantes para la realización de nuevos proyectos. Esta es una tendencia que se repite al interior del campo teatral para otorgar dinámica a la gestión interna, pues son muy pocos los que logran permanecer con todos sus integrantes fundadores a lo largo del tiempo. En estas ocasiones, los participantes que se integran con posterioridad, procuran no romper los principios originales que dieron vida al grupo logrando sumarse e identificarse con el colectivo en el contexto histórico de su participación.

"Los que están actualmente, hemos refundado o reconstruido La Tirana en el eje central, digamos, porque los tres que actualmente la conformamos llegamos como actores invitados, sin ir más lejos, una de las integrantes más jóvenes que es Liliana (Castro), la única mujer, fue alumna nuestra, entonces también es un rescate de este proceso que La Tirana tenía de hacer extensión, de hacer talleres en los barrios, los lugares, particularmente en Quilicura. Cuando el director que es el director original, el cabeza de esta compañía durante casi doce años fue Jorge López, volvía a su tierra argentina quedamos sin cabeza y hubo que reestructurar, había que tomar una decisión, continuar con la idea de la compañía... o repartíamos las cosas y cada uno seguía con su cuento. Optamos por la primera alternativa, continuar con el proyecto y reconstruirlo, refundarlo en unas bases más cercanas a lo que nosotros veíamos. Si bien es cierto, en la antigua estructura participábamos, no estábamos 100% de acuerdo con todas. Lo que nos convoca ahora es hacer un trabajo de mucha mayor investigación en los montajes, estamos muy abocados al estudio, por eso nos ha costado sacar productos, porque como nos dedicamos a estudiar nos lleva más tiempo la decisión de decir ya estamos listos". (LT)

“Victor (Soto), el que habla, Boris Quinger, que fue un referente un par de años porque hacía de director artístico, junto con su Señora Andrea Cancino, éramos la base del grupo. Hubo gente más atrás, como Juan Valdivia (Juancho) que también fue un ente de la primera etapa, Claudio Lillo también estuvo integrado, yo creo que La Carreta era un proyecto bastante invitante. Lo que a mí me pasa es que simplemente hago un puente con lo que venía haciendo, o sea desde cuando tengo 18 años a cuando tengo 28, porque me encuentro con un trabajo que coincidía con lo que yo venía haciendo y que había dejado en mi etapa de transición cuando estudié teatro, porque me vi en la necesidad de que solamente haciendo talleres de teatro, no me estaba fortaleciendo en lo que yo pensaba que tenía que ser el teatro como herramienta de cambio social, que lo intuía en aquel tiempo y ahora lo tengo claro intelectualmente”. (LC)

Entre las motivaciones más importantes que les permitieron a los integrantes del grupo transformarse en profesionales u oficiantes del teatro, está la necesidad de sobrevivencia entre personas que tienen similares perspectivas y proyectos de vida. Tomando en cuenta que la profesión o el oficio es un tipo de trabajo con dedicación casi completa, el interés mutuo y las afinidades de los teatreros en medio de un sistema opresor, obligó a los actores a transformarse en forjadores de su trabajo y de su historia, es decir, una permanente búsqueda laboral que les permitiera lograr abastecer sus necesidades básicas y las de su familia y, por otro lado, desarrollar un proyecto artístico con significado político que diera sentido a este esfuerzo que involucraba, en ocasiones, un distanciamiento del proyecto de vida familiar.

Estas también son reflexiones que los participantes hacen antes de tomar la decisión en cuanto a dedicar su tiempo y esfuerzo al teatro. Luego de varias experiencias vinculadas a la expresión teatral y social, se va asumiendo un rol político con foco en la comunidad en forma mecánica, pero coherente con la urgencia política, a los grupos a detenerse en sus actividades creativas y asumir tareas de asociatividad con las comunidades sociales, para pensar en la dimensión estética y dar con ello una mayor atención a la calidad del producto creativo. Esta preocupación por la dimensión estética, los va a llevar a una reflexión aún más profunda respecto de los nuevos niveles de resistencia necesarios para enfrentar a la cultura hegemónica, en definitiva, preocupaciones que llevan nuevamente al teatro popular a resignificar dos temas esenciales: los contenidos y las metodologías.

En el primer caso, temas relacionados con el *compromiso de expresar temáticas relevantes*, respetando y difundiendo a través del teatro obras en torno a la problemática social.

En segundo lugar, está la discusión acerca de los *métodos de trabajo comunitario*, cuestión que el grupo ve como el segundo eje de su quehacer, en esta perspectiva, lo que se busca es un público participativo, logrando con ello, un estilo de teatro interactivo que se diferencia radicalmente con el teatro de sala más conservador. Esta reflexión acerca de la metodolo-

gía de trabajo social que impulsa el teatro popular, surge de la necesidad de politizar al pueblo a través de la catarsis social, utilizando técnicas del teatro social tan indispensable en aquellos años para los sectores postergados. (Boal, 2004)

“El tema comunitario se fue dando después, se fue dando solo, en un primer momento, lo que nos convocaba era el teatro como concepto y generar training que fueran profesionales y obras de teatro que no tuvieran nada que envidiarle al teatro oficial, pero desde la población. Y así fuimos desarrollando algunos espectáculos como obras de teatro, entonces partimos con un espectáculo que eran unas leyendas Toltecas y las hicimos para niños y familiares, pero lo hicimos interactivo porque en ese momento el teatro familiar o infantil era como de escenario, era poner un grupo en un escenario y el público miraba, entonces lo primero que hicimos fue hacer un teatro de una leyenda latinoamericana, pero lo hicimos pensando en hacer algo más participativo, que el teatro no fuera solamente para mirar, sino también para participar, y dentro del diseño de esa obra planteamos hacer varias acciones que incorporaran al público y ahí llegamos al teatro interactivo. Pero, también la necesidad de hacer un teatro más vivo, que a la gente le llegara no solo por ver, sino por la atmósfera que se creaba y por la atmósfera participativa”. (DDP)

“La decisión viene mucho antes de formar la compañía, yo no formé una compañía para ver para dónde iba yo, formé una compañía para ir a donde yo quería ir, porque la decisión estuvo tomada justamente en estos momentos estudiantiles que uno tiene, en estos momentos de subsistencia (...) con más gente y gente que a lo mejor tenía esa perspectiva. Era simple, era decir quiero hacer la compañía con este tenor y no sé, es así que me voy encontrando con gente con la que tenía afinidad y se decidió hacer. Evidentemente, aquí había, como te dije, esa expresión que estaba sobrecaliente, esto de salir de la dictadura”. (PFS)

Muchos de los actores que finalmente se articulan en torno a un proyecto grupal han transitado por estilos propios de trabajo, como por ejemplo, el teatro callejero que se complementa con los liderazgos creativos propios de algunos participantes del grupo. En este periodo era muy importante la complicidad de aquellos que, no necesariamente, eran artistas, sino que aportaban como *ayudistas* a proyectos teatrales con sentido de resistencia, amigos, conocidos o parientes, en definitiva, una familia que se constituye alrededor del grupo como pilar importante para concretar los proyectos.

Ganarle a la Dictadura era el objetivo principal que debía lograrse a través de la profesión, demostrando así que, el arte y el teatro eran un arma efectiva que hacía más fuerte a los oprimidos. En resumen, una serie de estrategias como dispositivos de resistencia, una perspectiva ideológica instalada a través de los contenidos y las formas, unas prácticas y metodologías de teatro que motivaron el compromiso de los participantes junto con una serie de denominaciones del teatro popular que comienzan a hacer sentido en el lenguaje de los grupos: teatro comunitario, teatro de calle, teatro sindical o gremial, teatro pedagógico, teatro poblacional, etc.

Finalmente, un elemento transversal que permite la sobrevivencia y compromiso de los grupos es la figura de su líder: directores/as y drama-

turgos son, principalmente, los que juegan este rol, a veces porfiados y vehementes, en medio de profundas precariedades, se transforman en los motores del grupo. Y aunque era complejo emprender una nueva idea artística que convocara en un mismo montaje, no todos respondieron a estos liderazgos, quedando los más comprometidos con el proyecto. Estos son algunos de los elementos transversales que van a permitir la mantención de los grupos y la profesionalización del teatro popular.

“Ganarle a la dictadura desde nuestra profesión, o sea, demostrarle que nosotros éramos fuertes en eso, y que el arte es fuerte, que el arte es un arma y que eso nos hacía a nosotros más fuertes. Y la otra motivación fue que se formó una especie de familia, eran momentos tan terribles los que estábamos viviendo que se formó esta cuestión de familia y cuando uno tiene una familia férrea, lucha porque esta familia no fracase, no se vaya. Y lo otro es la porfía de Juan Vera, que Juan Vera decía: «esto se puede y lo vamos a hacer, aunque termine solo en El Riel yo voy a seguir trabajando» y eso, a nosotros nos daba un poco de pudor de repente decir, no, sabís que no, paremos un poquito. No, porque lo veíamos a él también como papá, con dos hijos, también con problemas familiares, ahí luchando y dándole duro. Entonces se creó todo eso que te digo yo que fue la familia del Riel”. (ER)

“Yo diría que lo que nos unía a todos era que todos habíamos experimentado en algún momento de nuestra vida el Teatro callejero, no había nadie ahí que no hubiera hecho Teatro callejero, de repente llegamos y nos dimos cuenta de eso, ¿por qué llegó el Horacio?, porque estaba trabajando con el Willy (Semler) y la María (Izquierdo), ellos habían hecho callejero con el Pérez, la Ximena (Rivas) llegó porque era la novia del Aldo (Parodi) que había hecho callejero y ella había hecho la obra del Pérez del Sí y del No, entonces todos habíamos en algún momento transitado por el callejero, todos, de alguna manera, habíamos manifestado nuestro desagrado, su incomodidad a seguir viviendo bajo el régimen militar. Entonces, ahí pueden haber matices y uno puede verlo hoy día que estamos en esta pseudodemocracia, pero, en ese momento esos, yo creo, eran dos pilares súper importantes. Y un tercer pilar que, para mí, es muy fuerte, es la gran confianza y cariño por el Andrés Pérez, eso era un tremendo pilar porque no había plata, no teníamos un lugar para trabajar, no teníamos ninguna certeza de lo que fuera a salir, no sabíamos. Entonces, solo nos unía el gran cariño, admiración y respeto por el Pérez y las ganas de trabajar con él y, después, nos dimos cuenta que todos habíamos hecho Teatro callejero, también nos dimos cuenta que todos pensábamos lo que pensábamos en términos políticos e ideológicos”. (GCT)

“Cuando Andrés ya nos juntó, la primera vez que nos reunimos, porque él hizo una convocatoria súper gigante, llegamos, yo creo que 40 personas. La primera reunión que hicimos fue en un galpón en la calle Maruri, era el galpón de la familia de Jorge Lobos, un trompetista, y ellos tenían este galpón súper grande, porque ellos trabajaban vinculados al Hogar de Cristo, eran familias que recibían niños con los cuales vivían, armaban familias y ahí a ella el Hogar de Cristo le había arrendado una casa donde había una cancha como de básquetbol y donde hacían talleres. Y el Jorge nos dijo «bueno ahí está el taller». Llegamos como 40 personas, Andrés nos dijo esto y hubo gente que inmediatamente dio las gracias y se retiró porque tenía otras cosas que hacer, hay gente que dijo lo voy a pensar y hubo gente, como nosotros, que dijimos: ¿cuándo empezamos a trabajar? Los que quedamos, María Izquierdo, Willy Semler, Aldo Parodi, Boris Quercia, Horacio Videla, Ximena Rivas, Pachi Torreblanca, el Nacho Miranda, el Daniel Muñoz, la Carmen Romero, el Daniel Palma, el Andrés García, el Alejandro Ramos, la María José Núñez, Cuti Aste, Álvaro Henríquez, el Tabo Arenas, Maya Mora, creo que fuimos todos los que nos quedamos”. (GCT)

Frente a lo anterior, lo pedagógico del acto teatral y su potencialidad para construir espacios de socialización, permitió su propia legitimación en la comunidad social y, en otros casos, con el público general. Tal vez, este sea el elemento primordial que distingue al teatro popular de otros tipos de teatro tradicional (universitario, independientes, comercial), cuando se reconoce, por parte de la población, los modos de comunicar de los profesionales junto con los modos de facilitar espacios para participar del teatro en forma activa, reflexionando acerca de las experiencias cotidianas de los sectores populares y traducir esta reflexión social en una expresión artística. Esta forma de hacer teatro (popular) cobra sentido para la transformación social, para actores profesionales y para la comunidad, desplegándose la relación intrínseca entre el teatro y la sociedad. (Duvignaud, 1963)

"En el ámbito laboral diría que el teatro es la oportunidad de construir un espacio que no está dado mucho en este país (...). Es difícil hablar por todos, no tendría una respuesta para decir todos, pero en general, lo que nos ha motivado para seguir con este proyecto es porque consideramos que tiene bastante legitimidad, nosotros consideramos que hay cierta ambigüedad en el Teatro chileno, se toca mucho lo exterior y no el fondo, no hay mucho contenido y nosotros buscamos siempre el contenido, buscamos esta mezcla de enseñanza que, obviamente, todos lo tienen, para unos no es un propósito, pero para nosotros sí. El estar comunicando una idea, nosotros pensamos algo del mundo y, constantemente, la estamos transmitiendo a través del Teatro, tenemos una visión del mundo y la comunicamos, tenemos una visión de la sociedad, de Chile, del barrio, de nosotros mismos y la estamos constantemente comunicando, hacer una reflexión constante acerca de la vida, del mundo, del entorno y eso lo hacemos, nuestro deseo de comunicar, de decir aquí hay algo que hay que mejorar, aquí hay algo que está mal, aquí hay algo que está bien". (LT)

El teatro popular entre la Dictadura y la Transición

Si, durante los 80 los principales elementos que le permitieron al teatro popular constituirse como tal fueron los intereses ideológicos y creativos de sus participantes y la identificación colectiva, desde principios de los 90, en cambio, fue la sobrevivencia individual y la atomización colectiva. Es evidente que durante la dictadura la pobreza afectó de igual manera a los integrantes y la causa que los mantuvo unidos era la necesidad de crear artísticamente en un colectivo y que tuviera, además, una visión de lucha contra el régimen militar, motivación que logró desplazar a un segundo plano la precariedad económica. Pero, una década después, la vulnerabilidad permaneció, aunque de un modo distinto. Una información relevante que puede dar pistas de este cambio es la formación de los integrantes de los grupos.

Luego de, al menos tres décadas de difícil sobrevivencia de los grupos entrevistados, uno de los pilares que facilitaron mantener el proceso fue la

motivación del propio grupo, su convivencia interna y su proyecto artístico político. Pero, esto afectó también al menos dos ámbitos personales: la pareja y el trabajo.

Muchos de los entrevistados mencionan que no tenían parejas y, por el contrario, se experimentaban permanentes *separaciones* entre los cónyuges. Por su parte, no es solo la obra de teatro la que permitirá un ingreso económico, sino también la creatividad para buscar nuevas formas de sobrevivencia como los talleres en poblaciones o sindicatos que, en algunos casos, son valoradas como trueque a falta de dinero. Aportes de familias, recursos obtenidos en el exilio (limitado), etc. Los modos de sobrevivencia llevaron a profundas discusiones por la dependencia económica de las familias y la consabida desintegración de los grupos de teatro.

La dimensión económica determinaba la vida de los grupos, por ejemplo, en algunos casos, se trataba de grupos con infraestructura propia que se deciden por continuar una línea comercial llevando a algunas correspondientes consecuencias al interior del gremio.

“Ahora, nosotros cuando decidimos vivir del Teatro no pensamos solamente hacer funciones, nos dedicamos a hacer talleres por todos lados y, de repente, los talleres los pagaban con arroz, con azúcar, con papas y eso también era para nosotros valioso, pero yo te digo sinceramente, nosotros fuimos los soportes”. (DDP)

“Los mismos integrantes del grupo no tuvimos ninguna, a lo mejor en el caso de Juan (Vera) al principio su mujer, en cierto sentido él también traía algo de dinero de Inglaterra, de donde estuvo exiliado, pero, eso duró poco y tiene un límite. En definitiva, esos eran los problemas que teníamos y esas eran nuestras discusiones porque, en definitiva, nuestros hogares dependían de nosotros. Yo tenía la percepción de que estos grupos se iban desintegrando, que habían muchos grupos y, entonces, la cuestión económica era tan fuerte y había tan poco, había tantos problemas externos que yo veía que, de repente, grupos que podían haber tenido un peso bastante fuerte, porque eran buenos profesionales, se desarmaban porque encontraban pega en otra parte”. (ER)

“Mira, yo no me acuerdo los nombres, pero, por ejemplo, yo veía con mucha firmeza el Teatro El Telón del Radrigán y, de repente, empecé a ver que se iba desintegrando, que había desilusiones, no sé si problemas personales entre los integrantes, pero, de repente yo, por lo menos, me di cuenta iba quedando El Riel y nos dimos cuenta una vez que conversamos con Nissim Sharim y él dijo «bueno, va quedando el ICTUS y El Riel». Había muchos grupos, yo no me acuerdo los nombres en este momento, pero eran La Feria claro, ellos tenían lugares propios, otros como por ejemplo, Feria del Vadell, ellos optaron por el Teatro comercial que le llaman, que para mí todo es Teatro, pero ellos, como tenían su espacio, optaron por otro tipo de Teatro, porque también yo entiendo que había que vivir y estas son opciones, son todas respetables y yo soy respetuosa absoluta de todas las opciones, con sus consecuencias también, pero ellos tomaron esa opción y dejaron de ser el Teatro que iba para todos lados”. (ER)

Un importante aliado del teatro popular en los 80 fueron los sindicatos que, en una primera etapa, aportaron con espacios para difundir los espectáculos y también como espacio de reflexión política. Al no existir una

mirada articulada entre el gremio y la cultura, entendiendo por esto, que los grupos debían hacerse cargo de todo el proceso de instalación de un espectáculo. El grupo debía hacerse cargo de todo, aun así valía la pena desarrollar un teatro solidario y gratuito, pues se entendía que, para avanzar hacia cualquier cambio social y el realizar un espectáculo de teatro con foros de discusión, permitía importantes avances en la discusión política, por ejemplo, cuando los sindicatos en huelga se veían enfrentados a una decisión intersindical de ir o no ir a la huelga.

Existen variadas anécdotas que permiten validar y legitimar al teatro social como una herramienta que facilita la conversación ciudadana. Claro está que, una vez llegada la “Democracia” y después de haber posibilitado estos importantes espacios de reflexión política, por alguna razón, también se vieron cerradas las puertas de los gremios hacia el teatro.

Podría pensarse que la irrupción del Golpe de Estado en la sociedad chilena también impactó en las relaciones de las organizaciones sociales con la cultura y, al parecer, los dispositivos de resistencia cultural solo vinieron desde la dimensión artística popular y no desde, para este caso, los sindicatos.

La desarticulación de las redes, la desintegración de los gremios por parte de la nueva legislación laboral, entre otras variables, hicieron que el lazo político y cultural que comenzó a mediados del periodo dictatorial, iniciara un nuevo periodo (segunda fase) de desencuentro social, una vez que dio comienzo el periodo de Transición Democrática sin poder reconstituirse totalmente hasta nuestros días.

“Lo que pasó con El Riel es que nosotros seguimos nuestro camino, nuestras redes, con los Sindicatos sobre todo, con los Sindicatos que, después con el correr del tiempo, se cortaron y que fue doloroso para nosotros, porque yo me acuerdo de épocas en que llegamos a Sindicatos a trabajar y nosotros hicimos los escenarios, nosotros pusimos las luces, nosotros abrimos las puertas de ese Sindicato y después nunca más pudimos entrar allí. Se creyó que la alegría venía y nosotros no estábamos incluidos en esa alegría. Pero, de ese tiempo, yo tengo recuerdos que me dan fuerza para vivir, porque fueron momentos tan difíciles y nosotros nos mantuvimos, nos mantuvimos actuando y nos mantuvimos enseñando a la gente la importancia de hacer Arte, y no solo Teatro, sino que Juan hacía, no clases, pero hacía talleres de Literatura, de Poesía, siempre tratando de sacar todas esas capacidades escondidas del ser humano y para que esa también fuera un modo de defensa y de desahogo de toda esta cosa terrible que estábamos viviendo”. (ER)

CAPÍTULO VI

VISIÓN DEL ARTE Y DEL TEATRO

Una cuestión trascendental respecto del arte es la visión, en particular, del arte teatral que tienen los entrevistados, preguntamos su opinión y su diagnóstico respecto del teatro en la dimensión social y su relación con la resistencia al modelo.

Existe gran diferencia entre los contextos históricos, estos se pueden dividir en dos niveles: el nivel social y el nivel individual.

El primero apunta a utilizar todas las herramientas para derrotar a la Dictadura, asumiendo un rol político y social, donde el teatro funciona como dispositivo de resistencia en conjunto con otros grupos de teatro, reforzando un discurso político en sus contenidos, en sus formas de expresión, dando como resultado una conexión entre ellos a través de intercambios artísticos y sociales.

Pero, al mismo tiempo, está la urgencia colectiva por derrotar a la Dictadura que va afectando a los participantes de los grupos en su ámbito más íntimo, llevándolos a reflexionar respecto de la dimensión política que, al igual que en la militancia partidista, hubo que tomar decisiones personales que, en variados casos, incluyó sacrificios y postergaciones como la decisión de estudiar o conformar un proyecto familiar.

“Con respecto al tema del arte en Chile, la visión del arte tenía que ser (...) derrotar la Dictadura, que es un deber muy fuerte para mí, era un eje fundamental en mi vida inclusive hasta para decidir tener o no tener hijos, hasta ese nivel, decidí tener un hijo cuando yo creía que podía haber un cambio en este país, lo demás me parecía totalmente cerrado, una etapa oscura, no vivir de hecho”. (LC)

Posteriormente, se plantea otra reflexión de tipo político, la esperada Democracia no llegó y, más bien, se transformó en una etapa de confusión política donde el objetivo de cambio social, desde el arte popular, no tenía mucho sentido. Aunque, se perciben nuevos caminos para continuar, el

arte popular en este periodo entra en una etapa de invisibilización que, llevado al campo del teatro, lo instala en un lugar de marginalidad, atomizado, diferenciado y alejado de los temas transversales que comienzan a remover al país. La opción que le queda a los grupos de teatro popular en este periodo inicial de "Democracia" es el aislamiento.

"Y siento que ahora no hay como un objetivo, pareciera que aparecen muchos otros grandes objetivos, es como haber estado engeguado en una pieza oscura, salió esa negrura o, por lo menos, estará un poco gris tal vez, pero siento que hay nuevos caminos y muchos y muy diversos, que no es solo uno. Para mí el arte es como, como, como vida. El teatro para mí es la conexión con el arte entonces (...) tan globalizada, no quiero ser mentiroso, yo creo que el tema del Teatro en Chile está tremendamente atomizado o, mejor dicho, muy bien diferenciado, está más que claro que no hay grandes temas y los grandes temas son tremendamente superficiales para mí, entonces uno a lo que tiende es a irse a su tienda y desde su tienda poder hacer algunos cambios o creer que los hace". (LT)

El nuevo escenario donde va a situarse el teatro popular conlleva una frustración de los actores tanto en lo político como en lo cultural, seguido de una autocrítica; se percatan que el esfuerzo desarrollado para resistir a la Dictadura, posteriormente en el contexto de transición, no va a estar acompañada de una apertura política que los incluya en el mundo de la cultura, asumiendo una vez más acotados espacios para continuar con su labor.

Pero, además, la dimensión teatral comienza un cambio en las estéticas producidas en Dictadura que va dejando fuera a los grupos populares, los que ya no encuentran sentido a las nuevas producciones teatrales que comienzan a desarrollarse en el país entrado el nuevo contexto político.

"Ese es un poco un mea culpa, yo creo que cuando más veo teatro es cuando salgo afuera de Chile, que tengo suerte de poder hacerlo y haber salido a Europa, que también es un orgullo con estos proyectos y, obviamente, cuando tengo que ver obras cuando vienen al Encuentro Latinoamericano. Curiosamente, no he visto mucho, he visto principalmente obras de Radrigán, pero es que qué se puede ver aquí, es que son... no sé, me vas a perdonar pero es muy poco". (LC)

Estas percepciones de frustración se mantienen entre los entrevistados hasta el día de hoy y, una de las conclusiones que aparecen respecto del teatro actual, es que se ha vuelto eminentemente un teatro para la entretención, un teatro chileno donde no hay mucho espacio para el desarrollo de temas que han afectado al país como la memoria, los derechos humanos o la denuncia social. En los casos donde se han realizado esfuerzos para mantener esta perspectiva política, algunos grupos se han encontrado con fuertes rechazos del propio mundo teatral, grupos que no comparten un enfoque de resistencia.

"... con esta ética se habla de Derechos Humanos, que se hable, que se denuncie y que se diga, somos seres humanos. Está bien, todo lo demás y todo está bien. Nuestra postura

ética nos ha costado choques con otras compañías y pasa por nuestra transparencia, nuestro trato horizontal en una sociedad muy jerarquizada". (PFS)

Aun así, los entrevistados no pierden el horizonte del profundo significado que representa el arte en la vida humana, el sentido colectivo y el aporte que hace al desarrollo de la sensibilidad social. La esencia del arte y el teatro influyen en los afectos humanos, indiscutibles elementos para cualquier forma de cambio. La fase de construcción creativa, por parte de los teatros, conlleva una reflexión en este sentido y no podría desarrollarse una obra teatral si, de por medio, no incluye una mirada a la otredad, una mirada empática con la dimensión social. Estos son los argumentos que estarían tensionando al teatro popular en sus aspectos éticos al interior de los grupos.

"El arte yo lo miro como un elemento que no está por fuera de la vida, la producción artística que hacemos como una producción siempre está en proceso y que es susceptible de ser modificada, tanto por los mismos creadores, como por los espectadores... no es una cosa que vaya separada de la vida cotidiana de la gente, sino que debería ser parte de la vida cotidiana de las personas aportar a la vida sensible, el arte debería abrir otra lectura de cosas que son más sutiles, tiene que ver con las relaciones, con los simbolismos, con cómo yo me hago cargo y me identifico con ciertas formas de vincularme, de vivir... el arte como una cosa que va a torno de la vida". (DDP)

A pesar de todas las estrategias que impulsa el modelo neoliberal para desintegrar al mundo social y distanciar a los grupos organizados que resisten política y culturalmente, existen esperanzas en las nuevas generaciones para que le disputen espacios al poder y a sus estrategias de desintegración. Los jóvenes actores son una realidad y los espacios de encuentro se deberían reforzar, tanto por ellos mismos como por generaciones anteriores que vivieron otros contextos, espacios para el intercambio teatral como herramienta contracultural.

"Me llama mucho la atención como dentro de este sistema que es castrador creativamente, los jóvenes se atreven a experimentar, bueno o malo el resultado, pero se atreven... que si existiera esta instancia de encuentro real, no pa' carretear, sino que pa' conversar, para vernos, el Teatro chileno tomaría un tremendo auge". (ER)

"... el teatro tiene que ser un proceso de descubrimiento, de ir descascarando la sociedad, de ir buscándole, nosotros hasta en el Teatro infantil buscamos darle uno. Por ahí nos criticaba un argentino la obra "Piratas" y nos decía, los chilenos siempre tienen un final feliz, bueno es una opción darle un final, sobre todo con los niños, no porque digamos que el mundo es fácil, sino que decirles que sí hay una pizca de afecto, porque hay una cuestión fundamental para nosotros que es «aquí venimos para ser felices» y, hay otra cosa fundamental... para mí el tener el afecto con el otro, que te importe lo que al otro le está pasando, que te importe lo que el otro está haciendo... a nosotros nos importa el otro y como nos importa el otro, como queremos al resto de la sociedad, porque seguro que si nosotros miramos al resto de la sociedad, puta, el día que yo sienta que aquí no haya nadie que valga la pena, yo dejo de hacer Teatro. No vine a enseñar sino que convidarte

a reflexionar, discutamos, abramos el debate, pensemos distinto, pero pensemos, pero me preocupo por ti, o sea, para mí el tema fundamental es que estamos construyendo todos una sociedad y tiene que haber por tanto una reflexión acerca de la sociedad". (LT)

El rol del artista en la sociedad

En relación al rol del artista en la sociedad y, en particular, en el actor de teatro, existe una posición de *responsabilidad pública* por parte de los entrevistados que, a diferencia de lo que se transmite a través de los medios como la TV, hay una *responsabilidad ética* de los actores de teatro en Chile, el actor, al formar parte de una ciudadanía, juega un importante *rol político y cultural* que define una ética en su labor profesional.

"... los roles están tan trastocados porque el nivel cultural y, por lo tanto, el nivel de la actuación aquí en Chile, es tan menor en comparación a otras realidades de Latinoamérica, ejemplo que, lo que más vende es la Televisión, donde programas éticos casi no hay, debe haber su cosa no, pero casi no hay y, finalmente, eso es lo que más consume la gente... es una responsabilidad grande como actor, como persona pública, una responsabilidad muy fuerte que reside en la Ética, que reside en la forma de actuar o de interactuar. Como actor, realmente activista cultural, digamos actor como elemento de cambio dentro de la sociedad. Yo creo que los actores son activistas, todo el mundo compadre, como todo el mundo es social, como todo el mundo es político, el punto está en «de qué parte del círculo miras», nada más, todo el mundo es activista, todo el mundo es popular, social". (PFS)

El actor es, en definitiva, un *agente de cambio para la transformación del individuo y de la sociedad* y, por lo mismo, se deben romper ciertos mitos relacionados con los imaginarios creados en torno a la forma de vida de los actores. En ellos (imaginarios sociales), un actor de teatro o un artista se caracteriza (caricaturiza) como un personaje gozador, bohemio, carretero, que se diferencia de otras áreas de la sociedad y del trabajo. Le ha de tocar entonces a los actores del propio teatro popular, romper estos mitos y diferenciar este perfil histórico que se constituye en la sociedad moderna, resignificándolo como un trabajador más dentro de la sociedad, especialmente, entre los actores populares que son a la vez animadores culturales radicalmente distintos a los actores de la TV, esto porque el actor de teatro popular amplía sus metodologías de trabajo y, a la vez, se ha ganado un rol social que le permite legitimarse en el mundo popular.

"... yo veo al actor como un canal que hace aparecer esa materia más sutil, que es simbólica, que es concreta, que es musical, que es interpretativa, yo veo al actor como un canal que hace aparecer esa materia más sutil. Es que, en general, el actor tiene una serie de mitos, de mitologías que lo circundan, como que el actor tiene que ser un loco carretero o un loco que tiene una cierta bohemia, en ese sentido, nosotros nos diferenciamos, es casi una especie de sacerdocio, entonces, en esa vida hay una diferencia a los actores de tele, cachai. Yo siento que en términos artísticos, el hecho de ser artista o actor te da

una impronta que es el límite entre la razón y la locura, pero que, socialmente, tienes el permiso para hacerlo, sin embargo es la única persona con un rol que puede transitar entre la cordura y la locura, el actor, en esa medida te puedes permitir actos muy bizarros o actos divinos, pero como la comunidad te tiene asociado al tema del arte, tienes permiso". (DDP)

Dado que el actor *desarrolla conocimiento del cuerpo y las emociones*, conoce las profundidades del individuo y de la creatividad humana, aporta al desarrollo de espacios mágicos a través de su propia disciplina, transformándose en un actor social al que se le es permitido viajar entre la fantasía y la razón. Pero, a su vez esto lo empuja a estar permanentemente al *cuidado de su propio narcisismo egótico*, el cual ha producido ciertas deformaciones artísticas en el academicismo y en la profesión.

En su trabajo con personas y, en especial en el mundo popular, se pueden generar profundas grietas llevando a distanciamientos y distorsiones de la realidad, si los egos se desarrollan negativamente.

"Ahora, yo creo que, en general los actores tienen una visión bien profunda acerca del tema de la sociedad, del arte, pero la vida te va determinando un poco el accionar o el ambiente en que te desarrolles o el grupo, si vas a ser un tipo muy egótico o no, eso ya lo va a determinar tu propia pega. Pero en general, los artistas tienen una visión del mundo casi mágica, mística, yo creo que todos los artistas lo tienen, se pierde o se gana en la medida en que uno persevera en su disciplina. Lo que yo encuentro fantástico de este tránsito entre la locura y la razón, pero fantástico en el sentido que está permitido para el actor, por lo tanto es un acto artístico". (DDP)

El actor y la actriz tienen la *capacidad de traducir la cotidianidad de la vivencia social en una construcción estética que se identifica con la gente*, y aunque es despreciado por los medios de comunicación masiva, el teatro popular como instrumento que releva la dignidad y el afecto social, es creíble por la gente y constituye identidad. Aparentemente, hay una percepción de un tipo de actor cerrado a la realidad social y su salvataje va venir de lo que mejor sabe hacer: la creación. Esta será como el foco para la transformación de la sociedad y, por qué no decirlo, del teatro chileno, una transformación que rompa la burbuja del teatro actual y que intencione el encuentro, el intercambio y aporte al desarrollo de ciudadanos políticos en nuestro país, cuestiones que, en gran medida, la sociedad chilena ya ha comenzado a desarrollar.

"Es tan complejo porque son tantas las opciones, yo creo que al actor en este momento le corresponde abrirse a la realidad, primero que nada, salir de la burbujita que tienen algunos y, como el arte es libre, le corresponde crear, crear y crear, porque en la creación está el avance o el retroceso, pero hay algo, yo no me refiero solamente a crear obras, sino que yo creo que crear instancias de juntarnos, crear instancias de lucha, porque tampoco estamos tan bien en este país como trabajadores, estar creando siempre, salir de la burbuja... (que se integren a los ámbitos) social, político, que se muestren, que pasen a ser ciudadanos, que se transformen en ciudadanos". (ER)

A pesar de estas tensiones problemáticas, existe la percepción de variados intentos por revertir la situación, independiente de la calidad estética o artística de los grupos, incluso, independiente de los mensajes y la calidad ética del teatro en general, el teatro popular se transforma en un faro que, aunque íntimo y de poca masividad, es un punto de inflexión para las personas que lo desarrollan y para el público que lo asiste.

En aquellos casos en que se tocan temas contingentes, se trataría más bien de un ejercicio de análisis cuya dramaturgia persigue más que el impacto en la conciencia, un beneplácito para la intención del mercado. Al parecer, no abundan las propuestas creativas que hablen del Chile de hoy con su memoria, sus heridas, con sus desgracias y con sus esperanzas desde una perspectiva estructural como sociedad, sino más bien las propuestas se centran en el individuo y su existencia.

Este modelo de resistencia que ahora debe enfrentarse desde la individualidad, a diferencia de décadas pasadas donde el foco estaba en lo colectivo, debilita al tejido social por la fractura y atomización cultural, en tanto que, estas perspectivas estéticas que se desarrollan actualmente en Chile, han fracturado los procesos colectivos y de cambio social. Frente a este escenario, se revela el teatro popular, negándose a un papel distinto que no sea el de la denuncia profunda.

“... no hay ninguna obra que esté tocando el tema, no hay nadie que esté diciendo «oye, nos negaron la píldora, nos vamos a ir a la mierda», no hay ninguna obra que hable sobre lo que está pasando con el agua en el Sur o lo que va a llegar a pasar, si tú vas al Teatro a ver contenido, te encuentras con sexo, problemáticas de pareja, el otro día vi las “Niñas araña” y me pareció un buen ejercicio de análisis, la sentí muy por encima, la sentí mucho buscando el beneplácito del público, la risa y eso me pareció peligroso, el afán que tenemos por entretener a través del humor, que es válido, ojo, pero, me asusta el que no haya una reflexión. El otro día leí una nota de Marco Antonio de la Parra con la misma reflexión, hacia la comparación del Santiago a Mil y decía, cuando hay que reflejar el golpe militar hay montón de eufemismos, nadie lo toca directamente”. (LT)

Finalmente, el rol del artista involucra aspectos variados no solo centrado en la construcción de una obra de teatro y su difusión con el público que vaya más allá, sino también, considerando el rol político que le cabe a los individuos, realizar esfuerzos permanentes para la facilitación del reencuentro social que permitan el intercambio y disminuir los niveles de desconfianza y temor instalados por la dictadura, hacer posible un espacio de intercambio, desarrollando el derecho a participar de un tipo de belleza artística que junto a la toma de conciencia y al análisis crítico, motive y acompañe la transformación social.

Para esto el actor de teatro tiene una responsabilidad política y social porque maneja importantes herramientas y métodos que provocan, estimulan la sensibilidad humana y la posibilidad de expresarse socialmente,

de manifestarse políticamente tanto en la denuncia como en la resistencia social y entregar sentido como sujeto popular a su permanencia en la historia.

“... es provocar el derecho a la belleza, tiene que ver con el arte para la transformación social y el teatro como herramienta de cambio, o por el solo hecho de poder gozar de una obra artística, yo creo que eso, el tener, provocar, estimular, el derecho a la belleza en todas las manifestaciones posibles, lo que nos haga sentirnos seres humanos, con la posibilidad de que llegue con igualdad oportunidades. Si eso permite hacer un cruzamiento transversal en lo político, yo creo que el artista debiera hacerlo porque, si no lo que hacemos, es atomizarnos y poder llegar a procesos que no queremos volver a vivir, yo no estoy dispuesto a vivir otra Dictadura en Chile, si eso me significa hacer grandes alianzas, yo estoy dispuesto a hacerlo siempre y cuando sea en beneficio de la comunidad”. (LC)

El rol del actor y la dimensión política

Respecto del rol político del artista y de las propuestas teatrales, los montajes continúan haciendo una crítica al sistema, solo que esta vez se trabaja desde comunidades específicas y no a nivel de masas, especialmente, en dos sentidos y con ciertas dificultades, se trata de desarrollar contenidos con y para estas comunidades específicas: grupos de mujeres, presos, personas con síndrome de down, etc., donde los montajes elaboran propuestas críticas que plantean ideas, reacciones e impresiones que dan cuenta de sus problemáticas específicas donde se despliegan las demandas y reivindicaciones propias de cada una de estas comunidades.

“Nosotros hemos llegado a conocer mucho la calle, nosotros trabajamos con las personas privadas de libertad, cuando salen en libertad, ya no son personas privadas de libertad, entonces, no jodamos, trabajemos con los que están adentro. Pero, tenemos un trabajo con las mujeres. Sí, pero trabajamos con mujeres violentadas y trabajamos el tema de la violencia, no trabajamos con mujeres para venir a hacer macramé, el tema es la violencia en todo su ámbito”. (PFS)

Pero, por otra parte, no se ve que haya una formación *criticista* desde las academias de teatro que permita profundizar de manera global los grandes problemas sociales. Por lo tanto, hay una percepción de falta de formación y análisis crítico en el currículum académico de los actores. Frente a este escenario, el teatro popular desarrolla escuela de resistencia cultural a través de sus propias prácticas en la comunidad.

“Yo creo que tenemos que parar como una campanita a llamar la atención y decir algo está pasando, no dejemos pasar las cosas, estemos atentos y esa visión no pasa porque generalmente se entiende lo político como partidario, pero no necesariamente pasa por ahí, lo político, lo que tiene que ver con la contingencia, con la sociedad actuando, el ordenamiento social”. (LT)

Percepciones del teatro popular

Entre las interrogantes más importantes que se plantean en este estudio está la noción de lo popular, como se menciona extendidamente en el marco teórico, existen variadas visiones del concepto, desde su inexistencia e inviabilidad, pasando por su hibridez hasta su resignificación y adecuación por parte del mercado.

Los entrevistados coinciden en estas variadas posturas, muchas veces desconociendo la reflexión teórica habida al respecto. Entre los discursos, el teatro popular se subdivide en al menos tres categorías que van y vienen en los relatos, donde no está definido un orden jerárquico, ni tampoco se mencionan grandes diferencias entre ellos: un *teatro popular*, un *teatro social* y un *teatro comunitario*.

El teatro (popular) *trabaja con los imaginarios y la conciencia del pueblo, con sus problemáticas, pero no para adoctrinar, sino para representar*. Aunque, con matices conceptuales, existirían *tres dimensiones de un teatro popular*.

Una *primera dimensión* de teatro popular sería aquel que tiene que ver con *recoger las contingencias que le ocurren al pueblo*, aunque esta última aseveración tiene dos perspectivas, puede ser un tipo de teatro masivo o no masivo. Este último recoge de los párrafos anteriores la necesidad de *abordar espacios y comunidades específicas que no necesariamente abarcan a toda la sociedad*.

“Por ejemplo, no quiere decir que hayamos hecho “La Dama” por la cantidad de femicidios que han aparecido, porque la hicimos antes de eso, pero estamos en una condición donde sabemos que, día a día en una sociedad machista, hay muchas mujeres vejadas en muchos sentidos de la palabra vejación, por respeto al hombre entonces decimos, hay que tocar el tema, vamos a tocar el tema porque tenemos hijas, tenemos pareja, tenemos amigas, no queremos esto”. (PFS)

Otra diferencia radica, especialmente, entre la concepción de un teatro político y un teatro de mercado de masas. *Lo popular contiene un análisis crítico* que lo diferencia, por ejemplo, de los contenidos de mercado de la televisión como producto que se distancia de los contenidos estéticos y políticos. En definitiva, en este primer apartado, *el concepto de popular no tiene mucho sentido en el actual contexto y se ha optado por una línea más específica de trabajo, que apunta a distinguirse y diferenciarse de aquella tradicional línea popular surgida en los años 60 y 70*, que en la actualidad en Latinoamérica ha ido variando hacia líneas acotadas a grupos y comunidades, donde se distinguen principalmente el teatro social y el teatro comunitario.

“... el punto acá de nuevo depende de (...) con que tú mires, porque Kike Morandé hace lo mismo, entrega un Teatro predigerido, con conceptos que no enfrentan, no confrontan,

conceptos con los que la gente está ahí y no la llevan a pensar, las llevan a recibir pasivamente, no te mueve ni te conmueve. Exactamente, todos somos populares, todos somos activistas, todos somos Prosociales... la pregunta de qué es popular la encuentro estúpida, definitivamente. Nosotros dejamos de usar la palabra Teatro Popular, empezamos a hablar de Teatro Comunitario por lo mismo. No, el Teatro Popular, Social, Comunitario". (PFS)

Una *segunda dimensión* aborda una perspectiva similar a la construida en décadas pasadas, mencionando al *teatro popular como aquel que nace de sectores más marginados de la sociedad, aquellos que no tienen acceso al teatro como factor cultural y de crecimiento personal y colectivo*. Un teatro que nace de sectores distanciados del desarrollo del arte cuyo único nexo con el teatro serían los medios masivos. El teatro popular viene a ser un puente entre estas dos dimensiones sociales facilitando la oportunidad a personas y grupos sociales de vivenciar el teatro.

Ahora bien, cuando este puente es logrado por medio del *dispositivo teatral popular, se presentan interesantes propuestas estéticas y políticas desde la propia gente que lo experimenta, ya no como actor pasivo, sino como agente activo y comunitario generador de los cambios*. En el actual contexto, efectivamente, se estarían sucediendo mutaciones en la dimensión de lo popular, pero, sin duda, es ahí donde el teatro popular aún juega un rol clave.

"... ponte tú, la Televisión o la Radio, o los diarios, entonces la gente de los sectores populares no va mucho al teatro porque no tienen la plata para hacerlo, porque queda lejos, porque quedan en el centro de las comunas o en el centro de la ciudad. Yo creo que el teatro popular sufrió algunas mutaciones, porque yo manejaba más ese concepto antes de viajar a Europa con el Taller Santiago, pero me di cuenta allá que las periferias se atrevían a hacer propuestas concretas mucho más desarrolladas, mucho más profundizadas de alguna manera y que rompían con lo que estaba establecido como la Música, el Teatro, la Plástica y había un surgimiento innovador desde la periferia, entonces, en este momento, el concepto de teatro popular no le encuentro mucho sentido. El tema del teatro popular es una manifestación de tener derecho a la expresión de alguna manera y que, generalmente, se hace pensando en que está poniendo todos los puntos de vista de la comunidad o está representando el quehacer dentro de la comunidad". (DDP)

Una *tercera dimensión* apunta a la *hibridez del teatro popular*, esta postura prefiere no abandonar el terreno de lo artístico, dejando al mundo académico y social definir qué es o no es lo popular. En este caso, aunque evadiendo la pregunta de lo popular, resalta una visión que apunta *al teatro como puente entre el escenario y la inteligencia popular, al juego inmanente que produce el teatro en cualquier espectador, a la sensibilidad humana que prefiere no colocar apellidos al teatro y que ve en estas prácticas teatrales el despliegue de sus propios aprendizajes como actores*.

En esta tercera mirada *el teatro, de manera general, se percibe como una experiencia para indagar la vida donde el público en forma inteligente saca sus propias conclusiones cuando es espectador de un espectáculo*.

“Si yo pensara que el público es huevón, no podría hacer esto porque sería meterles algo que, no pöh, estoy hablando de que el público es capaz de reconocer muchas cosas. Veías a la gente y los ojos de los cabros chicos bien brillosos y, al principio, molestaban al payaso, pero después no lo molestaban porque no querían perderse nada, terminan con este tipo que canta ópera en un idioma que no necesariamente entienden y se quedan así. Porque igual les llega, porque tienen la misma sensibilidad que tengo yo, que tienes tú y que tiene nuestra ministra, hay unos que están más dormidos, que están más enajenados, tienen más rabia, otros están más felices porque tienen más privilegios, de acuerdo, pero llegamos al corazón de cada uno y para mí eso es importante. Lo que sí quiero es que sigamos trabajando y develando muchos sucesos, acercándonos a muchas historias, reconociendo personajes, conociendo otros que no teníamos idea que existían, también es un aprendizaje para nosotros, también tenemos mucho que seguir aprendiendo”. (GTC)

“Yo no sé qué es lo que haya opinado Juan, pero yo no creo en los nombres, yo creo que existe el Teatro, muchas veces nos han llamado Teatro Popular El Riel, nosotros no somos Teatro Popular, somos un teatro que va a diferentes lugares y que lleva obras de corte social. Yo creo que el Teatro tiene que ser popular, si no es popular no existe, pero si buscamos una definición podría ser, para mí siempre lo popular me ha sonado a alternativo y a mí no me gusta lo alternativo, a mí me gusta hacer Teatro y el que quiere irme a verme, que me vaya a ver. Entonces, para mí, el Teatro Popular podría ser el Teatro que se hace en las poblaciones, pero no sé, porque para mí el Teatro es popular, para mí el pueblo es pueblo, yo creo que todo el teatro es popular... No creo en eso, porque yo creo que ahí uno se encapsula y empieza a hacer panfletos y el panfleto se recoge y se tira y eso no es”. (ER)

El teatro popular está ligado indisolublemente a la idiosincrasia del pueblo, posee ciertos códigos y lenguajes propios que lo distinguen de otros tipos de teatro. En este sentido, se presenta un cuestionamiento profundo, utilizando algunos pasajes de la historia del arte para demostrarlo, al encasillamiento del concepto pueblo.

La inteligencia del teatro popular estaría en primer lugar en descifrar los códigos de la sociedad popular, luego, apropiarse de ciertos lenguajes constitutivos de la hegemonía cultural y, finalmente, traducirlos al lenguaje común y ordinario del pueblo.

Este ejercicio producido por el teatro popular define y ejemplifica los dispositivos que reflexiona De Certeau en su teoría.

“Ese es un tema grande, pero lo vamos a tratar de hacer cortito. El Teatro Popular para mí es aquel que tiene los códigos, voy a tomar como ejemplo “La Flauta mágica” de Mozart. Mozart escribe la Ópera en italiano que era el idioma oficial de la Ópera, que entendían solamente la nobleza porque hablaba italiano, el pueblo hablaba alemán y, por lo tanto, no tenía idea de italiano, y Mozart hace la primera ópera popular y en qué se basó, la hizo en el idioma que la gente entendía, el alemán y con un código que la gente entendía del lenguaje, con el imaginario que el pueblo alemán tenía, las diosas, los personajes míticos. Entonces, yo creo que el Teatro Popular es aquel que rescata la idiosincrasia, el lenguaje que habla la sociedad”. (LT)

Se trata de un teatro cercano a los intereses del pueblo que se expresa en los barrios, las poblaciones y en los territorios populares. Por lo general,

el teatro popular es promovido, producido y difundido por agentes que pertenecen a un distinto nivel cultural y político, a una dimensión pequeño burguesa con relación al pueblo.

Los entrevistados son agentes con este perfil, que no provienen precisamente del mundo popular, aunque, ya se ha asumido esta diferencia, se produce, sin embargo, cierto malestar, una autodiscriminación positiva o, dicho de otro modo, una tensión ideológica y política respecto del lugar que ocupan los agentes del teatro y su desarrollo profesional haciendo teatro popular en sectores populares, especial contradicción se produce cuando se proviene de un mundo distinto de aquel.

"Mira a mí me complica eso porque siempre está el para, el con, o el desde, a lo mejor yo estoy para y de, pero yo no me siento que sea una persona pobre, no puedo decir que sea un obrero que vivo acá, yo me asumo de dónde vengo, asumo mi formación, si lo pudiéramos decir, cuando se intenta dividir, acepto la formación "burguesa" que pueda tener y como la asumo y la entiendo, la tengo bien domesticada, entonces, no tengo problemas con el lenguaje, porque si me equivoco me asumo, porque el lenguaje traiciona. pero los sentimientos no y, en un mundo tan racional, hablar así es casi parecer un estúpido, pero a la edad que tengo me doy esa libertad, entonces me he sentido con la libertad de decirte lo que quizás pueda aparecer una vaguedad en el lenguaje". (LC)

¿Te consideras haciendo un teatro popular?

Existe la tendencia a compartir el concepto de lo popular, aunque de manera difusa, relacionándolo desde el significado de pueblo, pero se mantiene la duda cuando el teatro es tratado como popular en los medios de comunicación, por ejemplo, en la TV.

Lo popular, actualmente, se entiende como lo masivo, es decir, una inclinación hacia un arte de mercado, desde donde también se ha visto influenciado el teatro popular.

"... se podría entender un Pato Torres que es comercial con claridad, la cosa es vender". (PFS)

Proveniente de la periferia, el teatro popular al igual que otras áreas de la cultura popular, surge desde allí con toda su ciencia comunitaria, pasaría desde allí a un estado de evolución para luego ser cooptado por la cultura hegemónica intelectual o, bien, por el mercado de los medios de comunicación, perdiendo la esencia original.

El teatro popular lo que hace es romper ese cerco, pero no es teatro popular, son manifestaciones artísticas que tratan de develar la situación o que tratan de generar puentes de comunicación a partir de lo estético, rompiendo la monotonía cotidiana.

El concepto de teatro popular habría sufrido una variación desde los años 60 hasta ahora, especialmente por la influencia de la TV, desde donde se establece como un tipo de cultura para las masas traducido en un consumo a comercializar.

Aun en este escenario, el teatro popular sobrevivirá mientras sobrevivan las manifestaciones desde la periferia, desde el pueblo pobre que se expresa utilizando este dispositivo como herramienta de resistencia.

“El cristo como plástico también empieza en la periferia y después revoluciona el tema de la plástica, los músicos también, muchos conceptos musicales se desarrollan en la periferia que ahora están en boga, los pesca la industria y los mete, y es rock, rap, reggaeton, vienen de la periferia, no vienen de la Scala de Milán ni de Broadway”. (DDP)

No hay claridad si lo que se hace es teatro popular o no, el oficio del teatro involucra realizar acciones significativas tanto desde el arte como desde la política (actor y contenidos), cuestiones relativas a la historia del país, de Latinoamérica y la construcción subjetiva de quienes lo representan, entran en una paradoja en el teatro popular chileno cuando se enfrenta este tipo de teatro al modelo económico.

En otros países, aunque con mayor pobreza económica, subsiste otro tipo de desarrollo vinculado a la existencia humana, a la cultura. Lo que vive un peruano, un chileno o un colombiano no dista demasiado en su dimensión existencial y no existe demasiada diferencia relativa a las identidades o religiosidades, cuestiones elementales que, en Chile, debieran identificar un teatro popular.

“Creo que lo que vivimos nosotros con lo que vive un peruano, un colombiano siento que hay mucha cercanía, independiente de que hayan ciertos orígenes que crean ciertas identidades, yo no tengo el ritmo que tiene un brasilero o un colombiano, pero tengo otras cosas que ellos también tienen, esa religiosidad que tenemos cada uno de nosotros yo la tengo. Ahora, si a eso le ponen el apellido de popular, porque me estoy alimentando de esa realidad, si hago teatro popular, pero no pongo el título antes de, es como que me estoy alimentando de y yo soy una persona que proviene de la clase trabajadora y me siento súper orgullosa de eso, entonces no lo voy a desconocer”. (GTC)

Un nuevo elemento en la discusión de lo popular es la estética que ha sido una cuestión bastante criticada desde el teatro de la élite y académico. Ante esto, los entrevistados elaboran un análisis que reivindica una estética propia del teatro popular que, en ocasiones, supera los gustos, inclusive de la cultura hegemónica, resultados de teatro popular proveniente del pueblo y desarrollada con vecinos en el barrio con una avanzada propuesta escénica que, en ocasiones, difícilmente y con todos los recursos, no ha sido lograda por los teatros oficiales.

“Sí, yo me considero haciendo teatro popular, lo que no quiere decir que, ojo, porque yo tuve por eso una discusión, entonces hay que abandonar la estética, no, o sea, Adhemar Bianchi hace Teatro Popular pero con una estética que la quisiera ya el Teatro Municipal, o sea, meter un barco con veinte actores en escena”. (LT)

Inclinaciones políticas del grupo

Al referirse al teatro popular, lleva indisoluble la concepción ideológica de expresión “lo popular” y, por tanto, de la visión política. La política es vista desde la dicotomía *izquierda - derecha* aludiendo al dispositivo ilustrado tradicional, sin una perspectiva más amplia que observe al arte popular desde la transformación social mediante la política.

Para algunos entrevistados esta es una cuestión compleja, por un lado hay conflictos con la derecha por un tema ético que involucra una historia de muerte para nuestro país y las comunidades más pobres, en lo económico y lo político, donde el teatro popular ha sido un baluarte de expresión útil a las comunidades de base para los aprendizajes del contexto social. En este punto no hay mucha discusión, sin embargo, respecto de la izquierda, se le cuestiona la rigidez por su ambivalencia hacia el teatro popular que, en distintas etapas, se le ve como aliado, y otras más regresivas, como un enemigo del proceso de transformación al que aporta el teatro.

“Con la izquierda es la rigidez lo que me impide a mí, porque nosotros hemos tenido caleta de rollos con la gente de izquierda, hemos tenido rollos con los frentes, unos sí y otros no, unos nos apoyan y otros no nos apoyan por la cagada que tienen internamente, hemos tenido rollos con los socialistas que, supuestamente son progresivos, pero, tú veis que los huevones en vez de hacer que este cuento avance, lo que van haciendo es retener y hacer retroceder muchas veces ciertos procesos, porque muchas veces están en contra de procesos artísticos”. (GTC)

Aunque, se relacionan mayoritariamente con principios de la izquierda, su percepción no siempre ha sido la más amigable por la función que juegan las distintas estructuras de poder partidista en la comunidad y, también porque las personas desarrollan liderazgos de uno y otro lado, tensionando estas relaciones en el terreno comunitario.

Al interior de los grupos, este vínculo político ideológico se ejemplifica con actores y actrices de origen humilde y de la clase trabajadora con historias de vida complejas y a la vez, personas críticas del modelo actual, que no solo se quedan en el trabajo creativo, sino que desarrollan acciones para la construcción de una sociedad más justa.

“No hay gente de derecha hasta donde yo percibo, ni en su comportamiento ni en su discurso, debe ser por sus orígenes porque son casi toda gente de origen bastante humilde o de clase trabajadora, entonces, sus vivencias también son bien duras, son personas muy críticas a la situación actual, es gente que dentro de su crítica proponen cosas, es gente que quiere ayudar a construir un país mejor, una sociedad más armónica, dentro de eso hay gente. Nunca hemos tratado el tema religioso, por ejemplo, pero sí respecto a miradas filosóficas, respecto a miradas sociales y en términos políticos todos, o el 90% tiene una mirada y una postura muy crítica a la situación actual”. (GTC)

CAPÍTULO VII

IDENTIDAD Y FUNCIONAMIENTO GRUPAL

Los motivos por los cuales denominaron al grupo, o más bien, a qué responde su nombre de fantasía son variados, pero una cosa es clara, no siempre fue fácil colocar un nombre que los definiera, algunos probaron una serie de fórmulas que respondieron al sentido individual y grupal. En algunos casos el nombre debía alcanzar una *imagen relacionada con lo social, lo místico o lo cultural*. Otras veces fue la simple *anécdota circunstancial* a modo de descubrimiento dado en un momento preciso. Otra fue *a partir de una experiencia local territorial* surgiendo un tipo de identidad que debe estamparse en un concepto.

Los siguientes párrafos mencionan en forma literal las anécdotas a través de las cuales los grupos entrevistados llegaron a autodenominarse, pues resulta muy interesante y lúdico, haciendo referencia a sí mismos y hacia la sociedad. Frente a la pregunta acerca de la razón o los elementos que dieron motivo al nombre del grupo, estas fueron algunas respuestas.

"Ja, ja, ja... cuando la respuesta vas a ver que no es nada difícil, significa en buen chileno PAZ y la pregunta de por qué es con S y no con Z..., es porque en Chile hablan tan mal que no pronuncian ni la s ni la z. Pero, debo decir que el nombre no nace aquí en Chile, el nombre nace en el Sur de Perú en otras circunstancias y para otro proyecto que fundamos y porque uno de los espacios que nos prestaban era la Parroquia de San Miguel, entonces pongámsle P de parroquia, S de sábado, Mi de Miguel, así fue que quedó Pasmi". (PFS)

"Ja, ja, es tan divertido porque solamente a Juan Vera le gustaban los trenes, él lo impuso y dijo, yo voy a formar la agrupación cultural "El Riel" y le dijeron por qué, porque me gustan los trenes, no hay ninguna otra explicación". (ER)

"Pasamos por varios nombres antes de llegar al Dudosa Procedencia, primero no teníamos nombre y nos llamábamos Compañía Sin nombre, después nos llamamos En

la línea, que lo mandamos para un proyecto, después pasamos a Madera y Fuego en relación a que en ese momento varios de los integrantes eran elemento madera en el Horóscopo chino; después el tercer nombre fue Altu que era sol en mapudungun y fue para nuestro primer espectáculo y después para nuestro segundo espectáculo pasamos a llamarnos De Dudosa Procedencia, eso fue el 98. Nos pusimos así porque nos caló hondo ese nombre que lo acuñó un amigo que siempre cuando íbamos a comprar algo decía, compra esto que es de dudosa procedencia... y después veíamos algún político en la tele y decía este político parece que también es de dudosa procedencia... después veíamos que las decisiones arbitrarias en los partidos de fútbol eran de dudosa procedencia también. Entonces como que daba cuenta de una cierta forma de funcionamiento a nivel nacional. Pero otro detalle, dentro del sector donde estábamos nosotros cualquier persona que fuera a conseguir pega que viviera en ese sector era de dudosa procedencia, o sea no era fácil conseguir pega para la gente del sector y muchas de las cosas que se venden dentro del sector son de dudosa procedencia, como el copete con droga, esa huevada es heavy, pero al mismo tiempo parece se vuelve en una cierta identidad, porque ese sector donde nosotros estamos trabajando es un sector que tiene una identidad bastante marcada desde su origen, entonces hay un tema con la identidad". (DDP)

En otros casos, la influencia cultural y política de los fundadores y sus trayectorias personales de vida caló hondo en la decisión de denominar al grupo. Por ejemplo, el trabajo de teatro callejero experimentado por Andrés Pérez es un motivo para indagar más profundamente tanto en la historia como en la sociología del teatro, el circo y su influencia en la cultura chilena. Pero, en este caso el nombre también responde a una noción más íntima del actor y sus subjetividades, apareciendo como un trapecista del mundo y las acrobacias que debe atravesar para entregar emocionalidad.

"... nos gusta lo del Circo porque creemos que ahí está lo popular y lo tradicional, nosotros en algunas obras, estando Andrés y ahora también, marcamos más de todas maneras el acento circense, pero cuando nos pusimos el nombre correspondía a que nosotros somos acróbatas de las emociones, que nosotros no hacemos transiciones entre una emoción y otra, sino que pasamos de una emoción pura a otra emoción pura. Y eso es como cuando uno está en el trapecio y pasa al otro lado, entonces tiene que ver con eso, con ser acróbatas, trapecistas. Tiene que ver también con el presente del momento, con lo que la obra también nos está pidiendo. Tiene que ver que hasta el momento no hemos logrado tener un espacio que nos cobije de manera permanente, entonces por eso te digo que responde un poco al presente; y este presente es esta casa que se puede usar más o menos no más, pero es una casa, ponemos llave y podemos irnos todos, hasta hace un año se tenía que quedar siempre alguien en la carpa. Siempre había una o dos personas que nos quedábamos y que íbamos haciendo turnos. Porque no podíamos dejarla sola, porque, aunque era una carpa completa teníamos nuestra oficina, nuestras casitas, nuestro container y no podíamos dejar solo eso". (GCT)

Los viajes y las experiencias de los integrantes fuera de Chile, los procesos sociales y culturales coincidentes en Latinoamérica van provocando una reflexión del grupo constituyendo el sentido simbólico de su quehacer. Estos mecanismos de identidad son una respuesta al mundo occidental desde la cultura mestiza lo que da cuenta de la importancia del nombre que se proyecta representando también la imagen continental, sus procesos de sincretismo de la cual los grupos y el teatro popular forman parte.

“Tiene que ver con que una de las bases del grupo era el encuentro de las culturas, el sincretismo cultural, La Tirana se reconoce como una compañía latinoamericana en su estructura y en sus fundamentos, siempre rescatamos el ideario latinoamericano, obviamente estudiando todas las técnicas y todos los maestros, pero el ideario es latinoamericano. Entonces, América Latina está conformada por dos culturas, la que llega de los barcos y la que se encuentra acá y se consideró que el sincretismo mejor apropiado era precisamente la fiesta de La Tirana que tiene una parte de la cultura de los pueblos originarios y por otra parte lo que le agrega la cultura española, mezclado esto hace que se produzca la fiesta de La Tirana y por lo tanto consideramos que ese nombre era el más adecuado que reflejaba muy bien el sincretismo de estas dos culturas que se encuentran”.
(LT)

La formación de los integrantes

Entre la educación teatral formal e informal (académica y no académica) existe *gran variedad en las trayectorias*, tanto de los directores como de los integrantes de los grupos entrevistados. Los directores entrevistados son, en muchos casos, los fundadores de los grupos, aunque al momento de la entrevista no son necesariamente los mismos que comenzaron.

En general, los entrevistados son los únicos que permanecen y los demás participantes son parte de nuevas generaciones de actores que se han sumado a los grupos bajo la dirección de dichos entrevistados.

Esto constituye un rasgo muy relevante pues, al preguntar respecto de las trayectorias del grupo, se deben diferenciar entre aquellos que partieron hace 24 o 35 años atrás y aquellos que aún se mantienen.

La gran mayoría de los grupos tienen rotación de integrantes en los últimos 15 años, por tanto, la gran mayoría de los fundadores ya no participan de estos grupos.

En cuanto a la formación académica de los fundadores, mayoritariamente, cursaron en la Universidad de Chile, constituyéndose como un agente legitimado en su discurso teórico y práctico respecto del teatro popular. Mientras que en los participantes actuales se constata alta diversidad: están aquellos que han cursado la universidad haciendo incluso estudios de doctorado, otro grupo que concluyó normalmente su carrera de actuación y, una gran mayoría, que no cuenta con estudios concluidos de pregrado. En este último caso, la formación ha sido eminentemente autodidacta, donde el grupo pasa a ser el espacio principal de aprendizaje y escuela.

Otro elemento en las trayectorias de construcción de capital cultural dice relación con la búsqueda en diversas disciplinas que han ido experimentando para su desarrollo profesional hasta, finalmente, dar con el teatro como su oficio definitivo que, de manera subliminal, siempre ha estado presente en sus vidas.

“En el colegio (en Lima) yo (Iván) tuve la oportunidad de estudiar con la dirección de un rumano, que al tipo lo único que interesaba era el Arte, (...) y nos hacía cantar, bailar, después, por ahí enganché algo de Teatro, algo de Música, siempre tuve el bicho este (...) postulé a la Universidad para ser Abogado, siempre en lo social, no me gustó y seguí en la Sociología y no me gustó, estudié Psicología y no me gustó, pero siempre hacía Teatro, entonces dije, estoy puro hueveando: hago Teatro y desde ahí ya no he hecho ninguna otra cosa que no sea Teatro y me he dedicado a estudiar. Yo (Claudio) toco música en las micros desde hace años, también trabajaba en la construcción con fierros. Yo (Penélope) comencé estudiando derecho, pero una vez que comencé a hacer mímica y teatro callejero a mitad de los 70, ya no solté el teatro. Después estudié teatro en una escuela en Melbourne que se enfocó en teatro comunitario”. (PFS)

“Actualmente, hay gente con inicio de formación en escuelas porque la mayoría se ha desencantado, se han ido buscar otros rumbos y, dentro de eso, llegaron acá. Hay algunas personas que pertenecen al mundo del Circo y derivaron acá porque fueron partícipes de los talleres de Andrés y, con relación al Circo, se empezaron a involucrar, que es la manera en que trabajamos nosotros, nunca llamamos a nadie, nosotros nos quedamos trabajando con la gente que se nos hace imprescindible porque en el día a día nos damos cuenta de que han empezado a ser parte de este equipo de trabajo, cuando yo hablo de ser parte este equipo de trabajo, hablo de lo artístico, pero también de lo cotidiano, porque nuestra manera de trabajar trasciende del espacio escénico, nosotros seguimos hasta el día de hoy trabajando bastante lo que es la autogestión”. (GCT)

“Los primeros Rieles fueron todos de la Chile, los primeros Rieles de los 80, luego se incorporó gente de la escuela que no me acuerdo cómo se llamaba, de la Shenda Román, ahí conocimos jóvenes que estaban y Juan decidió crear El Riel joven... tú fuiste uno de los primeros... con estos chicos, de los cuales eran como 8 quedan dos o tres”. (ER)

“... soy el único que tiene título, Liliana antes era contadora y como es alumna nuestra en un taller deja la contabilidad y entra a estudiar formalmente Teatro, ella hace la carrera, o sea, ella ya es una actriz formada académicamente y a Juan (Guerrero) le pasa lo mismo, él estudió biología marina en Iquique, estuvo tres años allá y después también estudió teatro formalmente, pero sin concluirlo”. (LT)

“Yo estudié Pedagogía en Educación Física, pero no terminé, luego estudié en la Academia de González (Juan Edmundo), el Giovanni estudió Sociología por un año y la Rudy, no sé”. (DDP)

Gestión del trabajo: Misión y los Modos de producción

Entre los objetivos de esta investigación se encuentra la necesidad de conocer la propuesta estética de los grupos entrevistados y sus proyectos profesionales.

Lo anterior se formula a partir de los siguientes criterios: la ética, los contenidos dramáticos, las redes sociales, la sistematización del oficio y el intercambio entre sus pares. Una primera línea de abordaje es la misión del grupo y su filosofía grupal.

El *nudo histórico del teatro popular* se explica, en tanto, el decidir desarrollar trabajos con contenidos explícitamente ideológicos que, sumado al tra-

bajo comunitario, va tensionando su adecuación ética al modelo de mercado, esto lleva a instalar dudas acerca del cómo resolver las formas de sobrevivencia en la actualidad.

Una vez en el circuito teatral competitivo, donde son varios los grupos y compañías que se desenvuelven en el mercado de las audiencias (colegios, salas de teatro, eventos, etc.), es difícil encontrar entre los grupos entrevistados estrategias de mercado al modo que utilizan las compañías más comerciales incorporadas a la industria teatral. Para llegar a eso habría que, en parte, romper con los principios ideológicos y culturales que dan origen a la misión del grupo.

En primer lugar, se menciona dentro de este marco el poder posibilitar el *acceso a la cultura y demostrar que se puede sobrevivir del teatro* como la misión de los grupos y su aporte a la sociedad chilena.

En este sentido, un tema siempre presente entre los entrevistados es la *dignidad laboral* con relación a un teatro más *élitico* en donde se debería tener resuelto el problema de los recursos. La demostración empírica respecto de lo complejo que resulta la sobrevivencia de estos grupos no solo permite constatar el esfuerzo, sino también un mensaje a las nuevas generaciones respecto de que sí es posible y, a pesar de todo, sostener un proyecto de teatro popular en circunstancias donde la industria cultural cada vez hace más compleja la emergencia de proyectos independientes vinculados a las comunidades sociales.

Otro aspecto importante es el *aporte del teatro popular a la democratización de la cultura*, fomentando el desarrollo de la reflexión social a través del teatro, especialmente, en aquellos espacios de difícil acceso, sean vulneradas en la ciudad o poblaciones rurales. No se busca la realización de espectáculos como meros espacios de diversión, sino de una inflexión ideológica que implique instalar en las comunidades perspectivas avanzadas como la autogestión o la interculturalidad, enfoques más allá de los intelectuales o más allá de los modelos creativos tradicionales, son experiencias que se esconden en los rincones sociales.

"... hacer una reflexión sobre el entorno, no sé si ese es un aporte, pero lo que hacemos es entregar una reflexión sobre la sociedad, sobre el entorno en el cual vivimos, o sea no es demostrar porque no tenemos que demostrarle a nadie, pero el mantener una compañía de Teatro, con una casa que no es propia pero que arrendamos durante un tiempo largo, tener un espacio propio para ensayar, o sea demostrar que es posible mantenerse como compañía. El concepto de compañía como tal, tú ves que aquí nosotros almorzamos, convivimos, tenemos nuestra tele, nuestra cocina, nuestro espacio, pero no es nuestra casa de habitación, es nuestro espacio de compañía. Un aporte importante para la gente de Teatro joven es que es posible agruparse y sostener un proyecto y mantenerlo durante un tiempo y que no solo hay que vivir de los proyectos del Estado, sino que hay que hacer autogestión, porque nosotros vivimos de la autogestión, o sea todo lo que está aquí logrado es producto de la autogestión". (LT)

“Yo vuelvo al concepto de democratización de la cultura que es un concepto muy trillado, pero yo creo que significa mucho y lo que hacemos es eso, es dar acceso a la cultura y que la gente se expresa en torno al Teatro por decir así, hacerlos reflexionar, llevar a las partes donde no hay Teatro, todo eso se resume en ese tipo de concepto. Pero, la verdadera democratización, no lo que se dice como discurso. Además, quisiera decir que es hacer cultura pluricultural, no hablo de cultura de culturalidad, hablo de cultura de gente, no intelectos, no, gente, que es la cultura finalmente chilena, hablo de hacer cultura con la cultura chilena, (...) los problemas, la realidad, escudriñar la sociedad en la que estamos viviendo, en la que nos vamos a desarrollar, en la que nuestros hijos están creciendo, en la cual nos vamos a ir haciendo viejos, trabajar en base a eso. No descubrir el sol ni la papa en un montaje, como suele suceder”. (PFS)

Otro interesante aspecto es la visión que tienen los grupos con relación a la sociedad global, donde cobra relevancia la apertura de espacios desde una dimensión sistémica, es decir, el aporte que desarrolla *el teatro y su circulación local* tomando en cuenta las comunidades de base y los nuevos paradigmas de una relación entre lo global y lo local, esto requiere romper las fronteras del conocimiento y por qué no hacerlo a través del desarrollo y circulación teatral.

Esto último tiene sentido cuando los grupos realizan intentos para encontrarse y para desarrollar espacios de aprendizaje con otros motivando la inclusión no solo de otros teatreros, sino abriendo espacios para las comunidades de sectores populares que, en conjunto, experimentan y conocen a través de maestros y actores realidades más allá de las fronteras en Chile que son particulares de otras culturas.

Es esta una perspectiva sistémica y constructivista de los modos de hacer, donde la misión de los grupos está en una perspectiva que articula sus acciones hacia adentro y hacia afuera una poética particular. Estas formas de funcionamiento persiguen, en cierta medida, tensionar las formas tradicionales con que grupos y compañías más tradicionales se manifiestan en la sociedad. Acá la cosa es diferente, se trata de un “ir desde afuera hacia adentro”, no solo desde la convocatoria de los grupos que van a los territorios, sino también, desde los sujetos (actores y actrices) que se analizan en forma introspectiva para entregar después su trabajo al público.

Para ello se requieren acciones de sincronía en los territorios desarrollando trabajo social que den sentido a sus acciones, pero también una *necesidad de compartir y socializar la experiencia*. Esto último puede sonar tautológico, pues el acto teatral es socializante, sin embargo, tiene sentido desde el teatro popular cuando el público no solo es audiencia, sino es protagonista a través de su participación en espacios de aprendizaje como los talleres o encuentros territoriales, espacios que forman parte del funcionamiento social y político permanente de los grupos. El aprendizaje por parte de los actores de teatro popular se convierte en el nutriente para su propio y particular desarrollo, lo cual se ve facilitado a partir de su relación con la comunidad y las organizaciones sociales.

“A través de las herramientas del teatro, sean espectáculos, talleres, a través de una escuela, abrir espacios de desarrollo para la comunidad, desde una perspectiva local y global, desde el cuerpo, desde el entorno, desde la comunidad y desde lo global, serían como cuatro ejes. Nos propusimos desde un principio de este trabajo el tema de las fronteras internas, romper eso, nos propusimos romper la exclusión también social que se vive en los sectores populares, pero no dentro, de adentro hacia afuera, sino de afuera hacia adentro y eso es trayendo grupos, armando espectáculos dentro del sector, obligar a la gente que si quiere ver espectáculos vaya allá, traer actores, músicos, artistas en general que hablan de otra manera, que se mueven de otra manera y nos habíamos propuesto llevar al mundo a la población y lo hemos hecho de alguna manera. Hemos tenido mucha gente de otros países en la población, la gente se ha portado maravillosamente con toda la gente que viene de afuera, nunca hasta aquí hemos tenido ni una pelea, ni un robo, nada y como que la gente ha entendido esa política y yo creo que eso es básicamente a lo que estamos abocados en este momento, desde que el lugar donde, el lugar donde tú vives cotidianamente se transforma en un centro cultural, pero a nivel mundial, o sea, no es solo local. Cuando nosotros iniciamos el grupo siempre veíamos que las compañías se juntaban con la idea de armar un grosso montaje y salir afuera y nuestra idea fue que vinieran de otros lados a ver lo que se estaba haciendo acá, hacer el camino inverso y eso ha sido súper bonito porque se ha ido logrando a través del tiempo, entonces han venido otras compañías de Chile, de fuera de Chile y entonces más que pensar en salir, nosotros como que nos hemos ido enraizando como grupo en un territorio, entonces es como un camino inverso a lo que en general hacen las compañías”. (DDP)

“... es compartir nuestra manera de hacer Teatro, porque cuando te hablo de compartir es porque nosotros tenemos algunas herramientas y algunas habilidades que hemos ido profundizando, pero también estamos aprendiendo permanentemente de la gente y del público a la cual vamos o viene, porque nosotros vamos hartos a terreno, pero también hacemos representaciones acá, tiene que ver con eso, con que estamos en permanente interacción y compartiendo este aprendizaje”. (GCT)

“... es llevar al escenario realidades, síntesis de situaciones, demostrar que se puede vivir del Teatro y que se puede luchar desde el Teatro, que es una profesión digna y que hay que defenderla, ¿por qué digo esto?, porque hay mucho joven que se acerca a nosotros no solo porque quiere estar en El Riel, sino porque quiere saber cuál es nuestra experiencia, de hecho, hay varias escuelas en donde el Teatro El Riel está en el currículo, yo he ido a varias escuelas a hablar del Teatro El Riel, la dramaturgia de Juan (Vera) está en el currículo porque es el Teatro más antiguo después del ICTUS que existe como compañía, seríamos felices de que existieran Rieles en todas partes de Chile, que la gente sepa que se puede, que es un grupo que no hemos tenido grandes ayudas, que no nos interesa eso, a nosotros nos interesa crear, hacer Teatro, llegar a la gente”. (ER)

Los modos de gestionar actualmente al teatro popular

La importancia de la gestión interna de los grupos (administración de los recursos, los salarios, la inversión en infraestructura y espacios para el trabajo, los montajes, etc.), se ejecuta, generalmente, *de manera colectiva y democrática*, es decir, es el grupo el que decide quién se hace cargo de la gestión interna. Esto es importante dada la tendencia a un tipo de gestión de grupos y compañías donde existe un director o un productor que de-

fine estos roles en forma vertical. Por lo general, son los propios actores de profesión y no productores o gestores culturales los que realizan esta tarea, cuestión que también, dada la falta de división del trabajo, dificulta la obtención de resultados en materia de administración de los recursos.

En cuanto a los ingresos, lo primero que se manifiesta es que estos no son fijos y, por el contrario, existe *permanente irregularidad e inseguridad del monto salarial* de fin de mes. Ahora bien, cuando se presenta la necesidad de contar con nuevos actores existe una graduación de derechos ganados con anterioridad que permite a los más antiguos recibir beneficios por su trayectoria en el grupo, y a los más nuevos, participar en grados menores de estos.

Y aunque existen bastantes complicaciones respecto de la obtención de recursos, en la mayoría de los grupos el modelo de gestión permanece, principalmente, porque el rol del gestor y productor se comparte con el de actor. En otros casos, existen las figuras específicas encargadas de cada cosa, lo que facilita el trabajo creativo y también el administrativo. En dichos casos, la gestión y administración en tanto roles y responsabilidades está más clara y la distribución de los ingresos también se hace más democrática. Es más, en estos casos, se resguardan aquellos recursos que serán necesarios para desarrollar acciones de trabajo con la comunidad. La mayoría de los grupos se coordina y planifica para asegurar los recursos que puedan resolver los temas de salud o sobrevivencia, no así los temas de seguridad social.

“Esa es una decisión del grupo en términos de porcentaje de salario por función, por montaje, por rol (...) pero es una decisión grupal. El ingreso es por el montaje, recién varios de los montajes se han ido por el mismo porcentaje, pero antes era por montaje, es bastante complicado pero siempre sacamos una cantidad como porcentaje de inversión, ese sí es fijo, manejamos eso también. Ahora empezamos con las retenciones también. Por eso mismo nos ha ocurrido que es la nueva organización administrativa definitivamente, pero todo pasa por la amistad, todos decimos sabes que, hay esto y esto, esto se lo damos a este fin (...). Nos hemos demorado años de años en llegar a esto y yo creo que va a seguir. Es bastante bien evaluado y riguroso yo creo, (...) de que la probidad hay que demostrarla... o sea, un formato bien establecido en ese sentido. No está impuesto y todo se decide en conjunto, cuando llega a trabajar otra persona con nosotros le contamos cómo es, pero existe la diferencia neta que no es parte de la inversión previa a su llegada, también quiere decir que, no es un grado menos, sino que tienes un porcentaje como actor invitado. Normalmente decimos, por ejemplo, esto me costó 200, OK, yo me hago cargo del 50%, 25 y 25, ya OK, por decirte algo. Entonces cuando llega la plata se paga y después se va acomodando (...), tratando de cubrir todo lo que a fin de cuentas debería pagarse”. (PFS)

“Cuando hay recursos el sueldo se divide entre los que participan en el evento, primero se sacan todos los costos del personal externos, a veces hay que contratar personal externo, nosotros hacemos la producción del vestuario, de la puesta en escena, la dirección artística y del concepto que queremos implementar, ordenar los costos, de proponer los costos a la empresa o institución que nos va a contratar, de negociar eso y una vez que está el pago, se divide. Primero los costos, el personal externo, los costos de producción, la

bencina, el catering, no sé qué y, sobre eso, queda una ganancia y esa parte se divide en partes iguales para los integrantes, más una parte igual para la compañía también, que va quedando como fondo común para hacer más producciones o también para hacer acciones de arte en la población, o si hay alguna emergencia en el grupo también. O sea, si algún integrante del grupo está con rollos de salud o tiene problemas de plata para pagar el arriendo, ahí también opera el fondo". (DDP)

Entre los entrevistados también hay una *autocrítica* respecto a valorizar ciertas tareas como las *relaciones públicas* o las gestiones que implican inversión de tiempos y realización de acciones que son más invisibles en el proceso de gestión grupal. Por su parte, aparecen figuras tales como el director adjunto o el asesor legal que aportan al ordenamiento de estos temas. En síntesis, se encuentra un modo de gestionar la tarea interna que, en general, está dividida entre los integrantes de manera horizontal.

"Todo lo que tiene que ver con plata y finanzas, Liliana, ella es la que se encarga del tema de la repartición de los recursos, de ver cuánto se le paga a cada uno, en la administración digamos. Ninguna de las labores que nosotros realizamos externa tiene una remuneración extra, porque dedicarle tiempo a la parte, por ejemplo, el tiempo que yo le dedico a estructurar la obra, a pensar, a ver el texto... tampoco tiene una remuneración extra". (LT)

"El director es el responsable general y él tiene un equipo en el que está una persona encargada de la producción de las obras, yo estoy en la parte de relaciones porque, de uno u otro modo, todo el mundo me relaciona con El Riel, entonces me es más fácil llegar. Hay un director adjunto que le llamamos, que es el que está a cargo de las platas, que es el Rodrigo. Tenemos a un Asesor Legal nosotros, que es un chico que está saliendo del ARCIS de Derecho". (ER)

El tipo de gestión de negocios, la visión estratégica, las redes de financiamiento, las metas, objetivos y resultados, son temas internos que adolecen de ser tomados en cuenta en forma sistémica. En general, existen falencias respecto de las formas de organizar el trabajo y proyectarlo al futuro porque no hay un desarrollo ni sistematización de este dada la rotación de actores y los cambios permanentes en los roles específicos para cada tarea. Por otro lado, están aquellos grupos de mayor experiencia organizacional que han logrado construir redes de apoyo y conocimiento respecto de las oportunidades de financiamiento. Esto resulta interesante pues, independiente de las complejidades de gestión interna o desconocimiento de otras fuentes de financiamiento, como por ejemplo la Ley Valdés, los grupos se mantienen generando ingresos por distintos lados y sin dejar de dedicar esfuerzos para sus tareas cotidianas, creación, trabajo comunitario, escuelas, etc.

Por otro lado, hay una *importante exploración de nuevos nichos* como los eventos de empresas, que sí han sido parte de las estrategias de uno que otro grupo, en este último caso las campañas políticas, los aniversarios y las navidades forman parte también de un importante ingreso para aquellos grupos que se han mantenido en el tiempo. Existe una capacidad de

autocrítica que es importante mencionarla en aquellos grupos de mayor organización, pues define su proyecto de manera más transparente y, por tanto, de mayor objetividad y eficiencia.

Finalmente, estas tareas de gestión involucran nuevas responsabilidades a los integrantes del grupo que afectan de distinta manera el funcionamiento interno, especialmente, a los líderes. *Los directores han debido diversificarse* en maestros, profesores, relacionadores públicos o administradores y conjugar esta tarea con la dirección de un montaje. Una vez más, los roles forzados por la realidad no permiten desarrollar una tarea donde cada participante pueda tener una responsabilidad particular con la cual se fortalezca el trabajo colectivo.

“Yo creo que hasta el 2002 existió férreamente una programación y objetivos que se cumplían o que nos cumplíamos, el año 2002 nos anduvimos despelucando un poco y yo diría que retomamos este trabajo el 2006. A través de un montaje nos dimos cuenta que teníamos que programarnos... recién a finales del año pasado nosotros volvimos a retomar esto de organizarnos y decir ya, esta va a ser nuestra meta hasta finales del 2008 y del 2009 para adelante vamos a participar en esto, vamos a hacer esto otro, estas son las metas que tenemos que lograr. Y para eso este lunes tenemos una reunión de todo el teatro, en donde vamos a fijar las metas para el 2009 y principios del 2010, en donde queremos hacer un montaje del Bicentenario”. (ER)

“Una manera de subsistir en estos periodos ha sido tener una meta de objetivos y de ser un producto, a ver, existen redes de apoyo externas en cuanto a auspicios, hemos logrado tener agentes externos de apoyo o redes de apoyo para financiar los afiches, para financiar los pendones, para financiar ese tipo de cosas, cosa que antes no sucedía en la compañía, también hace un tiempo estamos probando esto de la Ley Valdés de donaciones culturales, logramos acceder a ser parte de ese. Para el próximo montaje está pensando introducir un apoyo de ahí, incluso un viaje al que estamos invitados, ver si lo podemos financiar desde ahí. Y los negocios externos que tienen que ver con los eventos, que nosotros consideramos que son una plata importante y diría que la etapa más difícil son las donaciones culturales, se han cumplido porque lo de la Ley de donaciones no fue una planificación estratégica, fue dedicarse a rescatar clientes y ver por dónde le podíamos hincar el diente, por dónde nos podíamos meter, el mercado es muy difícil. Campañas políticas, saber qué necesita una campaña política y qué podemos ofrecer, diseñar una estrategia y hacerlo, lo hicimos en esta campaña pasada de las Municipales, esa visión estratégica de ir viendo los espacios fue dar un paso adelante en la compañía, hay que mejorarlo todavía, yo diría en un 60% porque es un ámbito en el que uno no se maneja, pero se han dado pasos y se han ido logrando metas. Hemos tenido que aprender a hacer eso, equilibrar el Actor - Director, primero en mi caso pasar de Actor a Director y, en algunos pasos pasar de Actor - Director a formador incluso de mis compañeros en algunas áreas y en el caso de algunos, pasar de Actor a Administrador y a Gestor de negociaciones de ir a la empresa y tratar, porque hay que lidiar con todas esas patas”. (LT)

Por lo general en los grupos y, especialmente, en los directores existe un permanente y silencioso deseo de incluir y ampliar dicha grupalidad, en el convencimiento que esto mejoraría la calidad de los montajes. En nuestros entrevistados se agrega a esto último la necesidad de que, en el mediano y largo plazo, se incluyan participantes que se hagan cargo de la gestión

administrativa, sin embargo, fallidos intentos dan cuenta de las dificultades de encontrar a alguien interesado en vender funciones o aportar a la planificación financiera del grupo. En este caso, hablamos de la venta de los productos artísticos, siendo esta una parte de la gestión interna donde se encuentran algunas de las mayores complejidades para la estabilidad de las compañías.

Otro aspecto es que los profesionales que se han acercado a los grupos y que podrían realizar esta función (productores o gestores culturales), no siempre coinciden con la filosofía y los proyectos teatrales, principalmente, porque desconocen el trabajo que desarrollan los grupos y en otros casos porque existen prejuicios respecto de su nivel de calidad.

Aparentemente detrás de esto, se establecen otras condiciones por parte de ciertos productores, como *la necesidad de “un gancho comercial” con alguna figura de TV que se integre al grupo y que influya en la venta de funciones* como anzuelo para una buena taquilla en las salas de teatro. Estas dos dimensiones se transforman en contradicciones permanentes que se viven al interior de los grupos.

“Nuestra tarea es tener gente que se haga cargo, o sea, está establecido como un objetivo. No hemos tenido una respuesta positiva, ha sido una pata bastante difícil porque el producto todavía no se vende, o sea, el producto todavía no es percibido como tal en algunos casos. No sé si la gestión, el mercado o el producto que estamos ofreciendo no están dentro de lo que el mercado necesita en lo inmediato, no sabría definirlo. O sea, tengo una visión clara que el mercado se rige por una cuestión de moda y nosotros no estamos en esa, no estamos haciendo moda ni tenemos carita de eso, sino que el producto que realizamos es un producto educativo, de entretenimiento, de formación y logramos entrar en los colegios porque por ahí entra bien la pata en esta área, pero en otras áreas en las cuales, de comercialización, con auspiciadores ahí es difícil hasta que conocen el producto, ahí se dan cuenta que en realidad hay un trabajo. Porque se produce un fenómeno curioso ahí también, la gente no sabe la cantidad de personas que está haciendo buen Teatro, los productores, la gente que comercializa con el Teatro no sabe la cantidad de buen Teatro que se está haciendo en algunos lados”. (LT)

En otro nivel de la reflexión, se plantea el *problema de comunicar el producto artístico, de difundirlo, de colocarlo en la persona o la institución clave que sea el puente preciso para la venta o para la producción del trabajo*. Pero, ¿es desconocimiento del funcionamiento del marketing o una diferencia ideológica/estética de un productor respecto del grupo? Ante esto, se manifiesta que el origen del problema es diverso, pero fundamentalmente, estaría situado en la política cultural, la desconexión entre la política y las prácticas culturales de los grupos de teatro popular es bastante profunda tanto en la validez y legitimidad de los interlocutores del Estado, como en el enfoque clasista que se despliega hacia una serie de grupos de teatro con perfil político.

El ejemplo clásico de este distanciamiento es el Fondart¹¹³, donde en apariencia, se postula en igualdad de condiciones, sin embargo, no se evalúa de la misma forma, ni siquiera se dan a conocer, a no ser que se sea muy insistente, los motivos por los cuales no se seleccionan los proyectos, es decir, o no se leen o se leen desde perspectivas distintas. Lo mismo ocurre con la *débil fiscalización de los proyectos de cultura financiados por el Estado*, una vez que son seleccionados los grupos y ejecutan sus proyectos, no hay rigurosidad en el seguimiento lo que lleva a un desconocimiento de las ideas y de los procesos que los grupos desarrollan, esto refuerza el *distanciamiento entre lo que se piensa desde la política pública en cultura y lo que demandan y desarrollan los grupos culturales en la práctica*, especialmente, aquellos que trabajan desde la cultura popular.

Esta superficialidad en los criterios de evaluación del Estado se suma a los criterios de funcionalidad y eficiencia en el financiamiento del mercado. El teatro como “evento” es el modelo que a muchos grupos independientes, actores y compañías, les ha permitido vivir más tranquilos económicamente. Pero, *existe un permanente cuestionamiento interno del campo teatral y su relación con el modelo de mercado*, en conjunto, han ido aceptando una forma de desarrollar el teatro en Chile, lo que dice relación con una manera de *integrarse al modelo económico para mejorar la gestión y administración de sus colectivos e incluirse en el mercado tanto cultural como comercial y, con ello, mejorar, en definitiva, su calidad de vida* (Eco, 1990). Esto ha ido provocando diferencias naturales en el plano ideológico entre directores y sus perspectivas del qué hacer teatral, donde, lamentablemente, no se ha generado una discusión más profunda para intercambiar opiniones y con ello, alivianar tensiones, por ejemplo, en temas como el que se aborda en esta investigación.

Finalmente, otra de las *críticas que se le hace al Estado es el criterio de financiamiento de proyectos y la amplia diferencia de recursos que reciben grupos que realizan un mismo oficio (entre 5 y 40 millones de pesos de diferencia entre unos y otros)*. Esto conduce a una desconfianza con el estado y, por qué no decirlo, con algunos grupos permanentemente seleccionados que reciben este beneficio. Se produce por tanto una *desmotivación en la producción creativa y se va instalando un clasismo/segregación en el campo del teatro actual* repercutiendo necesariamente en el desarrollo de grupos populares y en la participación de audiencias con menos recursos.

La hegemonía de la industria cultural en Chile no permite el acceso a todos por igual, cuestión que coloca en la incertidumbre a los grupos entrevistados, es decir, entre continuar desarrollando su trabajo con sectores y poblaciones más vulneradas o definirse definitivamente como grupo abocado a la creación y competitividad dentro del mercado.

113 Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

“Yo creo que hay varias patas aquí, lo que yo siento es que, si bien es por parte de nosotros y por parte de quienes tienen que, por ejemplo, el Estado a través del Ministerio de Cultura, creo que hacen falta los interlocutores válidos, la gente que realmente baja. Sin ir más lejos, hemos sido rechazados dos veces en el FONDART por motivos que, además no están expuestos, eso quiere decir que, o no leyeron nuestro proyecto o lo leyeron mal. Por otro lado, cuando nosotros nos ganamos el FONDART nadie vino a fiscalizarnos, podríamos habernos gastado la plata en haber hecho un viaje de placer y estrenar la obra y nadie se enteró qué hicimos con la plata, hicimos el montaje y de hecho es uno de los más masivos que hemos tenido con 12 personas en escena. Honestamente, yo creo que aquí el tema de la Gestión Cultural se ha vuelto una Gestión Cultural eventista, es decir, aquí prima el efecto y no el contexto y eso a mí me parece que es preocupante. Quisiera que se copiara de Argentina que, primero tú mandes la idea, o sea, que a ti te den la plata para hacer el proyecto y tú después lo desarrollas, en ese concepto hay una cosa distinta, que te permite crear cuando tienes el recurso en la mano y ahí puedes ajustar incluso las platas, donde además los montos no son tan excesivos, porque no puede ser que acá a una persona le den 40 millones de pesos y a otro 5, me parece que es esa diferencia clasista, me parece que es matar. Porque es una visión clasista, eso de que en Santiago a Mil todos tenemos oportunidad de ver Teatro es una gran falacia porque te aseguro que el poblador de San Joaquín no puede ir a ver al teatro ucraniano porque cuesta cinco lucas para irlo a ver al Municipal, que es barato, pero que para un poblador es complicado, entonces no es Teatro para todos, para todos es lo que la organización de Santiago a Mil les quiso mostrar”. (LT)

Respecto de las condiciones financieras y administrativas del grupo (deudas, créditos, hipotecas, etc.), son muy cuidadosos de no endeudarse en espectáculos que superen sus propias capacidades financieras, sienten gran tranquilidad para continuar desarrollando teatro, manteniendo el centro de su administración, el ejemplo es que el promedio de deudas de los grupos entrevistados no supera los 100 mil pesos y, en otros casos, no hay compromisos financieros.

“Hasta el año pasado (...) teníamos una deuda de cien mil de pesos. Hay interés por hacerse de la devolución. Yo creo que primero el interés no estaba, pero se hace, por ejemplo, si voy a recibir mis 200 luquitas, que 200 luquitas, puaf, al tiro claro, pero...”. (PFS)

“Estamos debiendo como setenta lucas. Estamos saneados en este segundo, igual todavía debemos un poco de la última Noche de San Juan que hicimos, que ahí funcionamos con tarjetas y vamos a sacar cosas del súper que son para el evento”. (DDP)

“No, no hay nada de eso, estamos limpios”. (ER)

“Déficit de cien mil pesos, deudas históricas que la compañía tenía con nosotras y se ha logrado pagar en la nueva administración”. (LT)

La producción de conocimiento y los métodos teatrales

Debemos aclarar que este estudio no tiene como propósito explorar metodologías teatrales o exploraciones creativas al modo de laboratorio

teatral, puesto que eso sería parte de otra investigación de corte pedagógico teatral o antropológico en su dimensión creativa. El objetivo de desarrollar algunas líneas en este tema, es conocer a grandes rasgos el conocimiento que los propios grupos tienen de sí mismos en cuanto a producción de modelos teatrales desarrollados durante su trayectoria y el nivel de importancia que le otorgan a este elemento.

Internarse en los procesos creativos y metodologías de trabajo, es indagar en la intimidad más importante de los grupos, no es tarea fácil cuando se trata de colegas, pues conlleva hacer públicas ciertas cuestiones que permanecen en las lógicas intelectuales y afectivas de sus participantes, especialmente respecto del cariño con el que manifiestan los procesos de construcción metodológica y el esfuerzo que esto les ha significado en su trayectoria. Aunque, no todos lo manifiestan de manera consciente, existe un profundo respeto por el trabajo creativo al interior de los grupos, lo cual en los siguientes párrafos se intentará mantener y analizar con la delicadeza correspondiente y como manifestación de resguardo ético.

La producción de conocimiento desarrollado por los grupos supone que, en su larga trayectoria, debiera existir una metodología de trabajo creativo. Efectivamente, la mayoría reconoce la existencia de una forma propia (modelo) elaborada, sin embargo, existen sesgos en estas apreciaciones que impiden establecer más profundamente la existencia de una herramienta, sea por falta de sistematización o por falta de registro. Se definen más bien como procesos en construcción que tienen a la base formas inclusivas de trabajo teatral. En otros casos, el trabajo desarrollado no se reconoce como la construcción de un modelo propiamente tal, sino más bien, como una mecánica, una manera de enfrentar el trabajo del grupo.

“Sí, definitivamente hay un modelo reconocido, pero también debo decir que no ha sido siempre, que se ha ido elaborando y construyendo, por ejemplo, artísticamente nosotros teníamos un primer modelo (...) pero con el tiempo, hemos ido desarrollando el constructivismo cuando trabajamos con otros, cuando trabajamos con nosotros todavía no hemos instalado ese concepto porque, por el momento, decimos... yo no me meto con las adaptaciones, pero yo traigo la adaptación, la leemos entre todos, la critican y la aceptan o no la aceptan, para la última tuve que hacer cinco versiones y puta la huevada, me iba con mi trabajito, mis hojitas y bueno. Entonces, nosotros ahora derechamente estamos bajando el constructivismo”. (PFS)

“No diría que había una metodología específica, yo diría que en este último tiempo se ha logrado una mecánica, una manera de enfrentar el trabajo”. (LT)

En el caso de *De Dudosa Procedencia*, efectivamente, se podría pensar que hay un cuerpo metodológico desarrollado y practicado a través del tiempo y, por tanto, validado empíricamente. Allí se reconoce un método de trabajo que contiene algunos ejes centrados en las *formas y procedimientos para el proceso creativo y su relación con la comunidad en su pro-*

puesta de teatro comunitario y animación cultural. Estas dimensiones serían establecidas bajo distintas categorías como condiciones que se establecen para sí el propio grupo. Son condiciones trabajar con estructuras claras y acordadas de inicio, es decir, *condiciones desde donde se va a partir la puesta creativa como estructura inicial del proceso.* Son ejemplos de puntos de partida: el cuerpo, la naturaleza, la comunidad, la grupalidad.

“Sí, hay una metodología. Usamos una triada que empezamos a desarrollar con el teatro Santiago y que la completamos acá en el territorio, que tiene que ver con un concepto desarrollado, no sé si por un colombiano, que habla de cuerpo, naturaleza y comunidad, a partir de eso nosotros agregamos la grupalidad”. (DDP)

En el caso del teatro *El Riel*, cobra relevancia el papel del director, quien es el primer responsable de la comprensión profunda del texto. En estos casos, se establece un tipo de *metodología mixta, donde el punto de partida comienza con un enfoque estanislawskiano.* El grupo acuerda inicialmente cuál es la dramaturgia establecida. Este proceso implica que, cuando ya se ha seleccionado el texto, se lee, se comprende y se desarrolla una síntesis, es decir, se integra el segundo enfoque más cercano a la línea brechtiana, donde la capacidad colectiva logra establecer un título analógico a las unidades textuales.

Se trabaja la dirección de actores y, posteriormente, el aporte individual de estos. Se establece un trabajo bajo una dirección y un texto de autor, a diferencia de una creación colectiva. Por lo general, se convoca a directores externos y se adopta una puesta en escena de teatro circular, en el caso del *Riel*, lo que tiene razón de ser ni más ni menos para *romper la cuarta pared y acercarse a la gente como protagonista de la obra.* En resumen, una tensión permanente entre enfoques tradicionales (Brecht y Stalislawsky) para explorar articulaciones y descubrimientos propios desde el grupo.

Esta decisión escénica no es menor, pues lleva involucrada *una necesidad de relacionarse con el público de una manera más cercana, transparente y distinta a la forma tradicional en la sala frontal, en este último caso, el público se distancia para ser un observador pasivo y neutral.* Este enfoque releva *un teatro de contenido político donde la presencialidad de actores cercanos al público influye en la emoción y compenetración junto al discurso estético que plantean los actores.* Por lo mismo, la importancia de los detalles es mayor en el trabajo de dirección, pero a su vez, los actores experimentan una libertad actoral que solo lo logran aquellos que han trabajado en condiciones minimalistas, siendo esta condición por lo general una opción involuntaria. No es coincidencia que el teatro *El Riel* adopte y desarrolle esta metodología luego de haber trabajado en plazas, calles, sindicatos y todas formas de espacios públicos y sociales en épocas de Dictadura donde se vieron obligados a un teatro de guerrilla, es decir, un teatro urgente que

debía entregar su contenido antes de que fueran reprimidos por la policía o excluidos por los propios espectadores.

“Para mí lo principal en la dirección y, creo que para todos, es la comprensión absoluta del texto, que estemos todos de acuerdo en lo que vamos a decir, primero eso, que estemos de acuerdo entre todos, o sea, yo como directora artística digo: está esta, esta y esta obra... la leemos entre todos, cuando ya la hemos elegido, la leemos bien y llegamos a una comprensión, esto es lo que vamos a decir, esta es la síntesis, como decía Brecht, si somos capaces de ponerle un título quiere decir que está clarito pa’ abajo. Luego yo trabajo la puesta, no la dirección de actores nada, si ya está claro lo que vamos a hacer yo pongo la puesta, entre por ahí o por allá y, después que ya está armado, vienen los aportes personales de los actores, siempre en tres ensayos máximos, después calla para siempre. Aquí no hay una creación colectiva, de creación nada, nosotros invitamos a varios directores. Yo siempre hago la dirección de actores porque creo que ahí está la mano del Riel, en el sentido de dar toda la experiencia que tenemos nosotros de montaje porque el montaje circular es complicado, no puede ser un montaje frontal que se hace circular, sino que el montaje circular tiene una razón de ser, no es así no más para que la gente esté cerca, la gente tiene que ser parte de algo si está ahí. Desde que empezamos a dar “La zorra y el fabulista”, la obra infantil, nos fuimos dando cuenta que podíamos tener al público cerca y que ese público era parte de la escenografía. Ahora, cuando nosotros adoptamos definitivamente el teatro circular, fue cuando dimos “El alma buena de Se-Chuan” con Lichenstain (director alemán), él nos explicó por qué era circular, por qué había que jugar con el público y ahí fuimos llevando a la práctica lo que todos habíamos aprendido con Brecht. Con Lichenstain aprendí lo importante que es la precisión en la dirección, lo importante que es la sutileza y los detalles en una dirección que no es Cine, sino que es Teatro, pero lo importante es que el actor mire en el momento indicado. Juan Vera era un pequeño dictador, pero que uno quedaba admirado de cómo las cosas se iban dando y yo, en cierto sentido, creo que soy una discípula sin que yo haya estudiado con él, porque él nunca quiso enseñarle a nadie, él decía, yo no le enseño a nadie, el que quiere aprender que mire... esta técnica de poner la obra y después vamos viendo los porqueses, o sea, que el actor tenga tranquilidad en eso, que tenga confianza en el director y que deje de mirar la obra desde adentro pa’ fuera, porque eso no existe y eso no puede ser”. (ER)

En el caso de *La Tirana* el foco es el conflicto que separa el texto buscando el problema central, su análisis, su contextualización y la solución anticipada que se pretende establecer. De la misma forma que *El Riel*, *La Tirana* se identifica con el método brechtiano desde una perspectiva ideológica, es decir, a través del teatro, no cambiar la sociedad, sino, aportar a resolver un problema social a través de la muestra de una obra. Ante esta premisa, la metodología incluye el trabajo de construcción de personajes con la utilización de analogías y abordando en forma paralela las unidades de análisis de los textos.

“Primero partimos por reconocer el conflicto, el problema, una vez que lo reconocemos lo analizamos, contextualizamos el tema y tratamos de ver cuál es la pata de solución que le queremos dar. Se ha vuelto mucho más Brechtiano en el análisis, por lo tanto, mucho más Marxista, reconocer el conflicto, verlo, estudiarlo, analizarlo, compararlo y buscar la manera de cambiar ese cuento, cambiar a través del Teatro, no la sociedad. La analogía es fundamental para nosotros, los personajes se construyen a partir de analogías y, a partir de eso, se les pide a los actores que de esa analogía empiecen a construir su monito, su personaje. Yo les doy pautas de analogías o ellos las descubren solos, ellos dicen

por aquí podría ir, se hace un trabajo conjunto de análisis, se hace una muestra previa de los personajes antes de abordarlos, cada uno presenta su personaje fuera del contexto de la obra, lo viste como él quiere y, en este caso, a mí me toca decidir si va dentro del contexto que hemos pensado como todo, porque hacemos un análisis en conjunto de la obra, analizando el texto en partes, por unidades". (LT)

En el caso del *Gran Circo Teatro*, no es el punto de partida el eje que estructura el método, sino, las *condiciones ligadas al proceso creativo*. Aquí las exigencias que adoptan los actores y actrices para desplegar su exploración creativa coloca algunos de los siguientes elementos: no caer en lo cotidiano, vivir el presente, trabajar con la emoción pura en base a imágenes y no incluir procesos de transición emocional. Se agregan condiciones, tales como, no ser voluntariosos, ni producir el fenómeno creativo desde lo mecánico porque no se debe pensar en los resultados, sino en el origen que construye el puente entre una emoción y otra.

"Te voy a nombrar las más fundamentales, nosotros como intérpretes entramos al escenario, al espacio escénico, sabiendo que lo que estamos haciendo es Teatro, por lo tanto, las exigencias son: no caer en lo cotidiano, vivir el presente, trabajar con la emoción pura. Nosotros trabajamos en base a las imágenes, te lo decía hace un rato, cuando nosotros hablamos de que, por ejemplo, yo voy a ser Doña Chela en Nemesio Pelado. Doña Chela es la dueña del bar, ¿le gusta estar sola o no?, eso inmediatamente me va a dar una respuesta, no, no le gusta estar sola, ¿y eso que le provoca?, pena, entonces mi estado inicial es la pena y yo entro, y si me sacaran una foto, todos deberían decir, qué pena tiene esta mujer, me involucro completamente en la pena. No estoy con un poquito de pena y un poquito de rabia, estoy con pena y si me da rabia, me da rabia, nosotros no trabajamos con la transición: me estoy enojando, ahora estoy más enojada, puta ahora me enojé, no, estoy en la pena y voy a pasar a la rabia. Si es que fuera esa la secuencia, voy a pasar a la rabia porque mi interlocutor, que es el público, porque yo trabajo con el público porque entro a contarle una escena al público, ¿qué me saca a mí de mi emoción inicial?, que puede ser el partner, el Nemesio Pelado y él hace algo que me da rabia, pero él me modifica a mí, yo no entro voluntariosamente a cambiar mi emoción, yo voy a cambiar mi emoción porque él hace algo que me saca de mi emoción inicial y cambio a otra, por tanto, mi respuesta lo modifica a él. Así vamos trabajando, pero no es voluntarioso, no es que yo cuando empiezo a preparar mi ejercicio voy a entrar con harta rabia, se me va a torcer el pie y eso me va a dar risa, no, yo no sé si me voy a torcer la pata. Eso en el proceso de investigación, una vez que uno ya llegó a componer la escena, yo cuando pase de la pena a la rabia, yo no lo voy a hacer de manera mecánica, porque yo no debo de pensar en el resultado, yo debo de pensar en el origen que a mí me provocó salir de esta emoción y pasar a la otra". (GTC)

Rosa Ramírez menciona un distanciamiento de los modelos clásicos, (Stanislawski, Brecht, Artaud), aunque no desecha en absoluto sus propuestas para el trabajo actoral, las circunstancias dadas, la memoria emotiva o el *sí condicional*. Pero, el pilar metodológico que recibe de Andrés Pérez y este, a su vez, del Odin Teatret a través de Adrienne Mouchkine, consiste principalmente en *el vínculo entre actor y público, un trabajo donde, en palabras de la directora, el actor espera al público quien va a ser, finalmente, el que produce, sin saberlo, la reacción del actor transformándose en cómplice de la*

historia del personaje y de sus emociones. En estas palabras, existiría un fuerte acercamiento al modelo brechtiano, distinguiéndose el *desarrollo de un método propio del grupo que mezcla la emocionalidad y las imágenes, método que tiene a la base el enfoque antropológico, donde se relevan las reglas del comportamiento fisiológico y cultural del hombre.*

"... yo no trabajo con el público en términos que él me va hacer reaccionar, al revés, el público es mi mejor amigo y yo le voy a contar lo que me está sucediendo, pero el trabajo lo está haciendo el actor o la actriz, yo debo desnudar mi alma para llegar al corazón del público, el público al final podrá decir lo que quiera, me gustó o no, pero yo no lo estoy haciendo trabajar a él, es mi trabajo. Y no es Stanislavsky, desde el punto de vista de la emoción, yo no trabajo ni con circunstancias dadas ni con memoria emotiva, ni con el sí condicional, a mí me sirve como aprendizaje como actriz que yo la uso cuando voy a trabajar en otros teatros, pero aquí hay jóvenes que nunca han visto a Stanislavsky y da lo mismo, no es una exigencia ni mucho menos, pero yo siempre digo que mientras más conocimientos tengamos somos más libres, léete a Stanislavsky, léete a Brecht, léete a Artaud, pero nosotros trabajamos con estas herramientas que son las que a nosotros nos convencen, yo pienso que es por ahí, y trabajamos mucho con la imagen". (GTC)

Según el relato de Rosa Ramírez, dos serían las bases más importantes en la construcción del personaje, surgido a partir de las preguntas e imágenes que construye el actor durante el proceso creativo:

- a) la convención teatral y la conjugación de las emociones (puras) personales del actor
- b) las surgidas colectivamente en el trabajo de improvisación que van construyendo finalmente al personaje.

"Me gusta o no me gusta, me gusta estar sola, no y por qué, porque no me gusta tener la cama vacía, quiero tener una cama con alguien, eso es lo que se me ocurrió ahora, ese es mi presente que se modifica con la intervención de otro, si no hay otro porque también hemos hecho monólogos, a esta imagen, al estar yo en esta imagen, también en algún momento a mí esta imagen se me transforma y veo que yo si tuve una cama con unos niños, pero esos niños murieron y eran mis hijos, ¿qué me pasa?, ¿me gusta o no me gusta? Eso es el inicio, lo otro ya viene a quedar en el vacío, no al prejuicio, porque yo nunca voy a decir, puta, que mi personaje es malo porque lo voy a prejudicar entonces, todo lo que haga, le voy a estar haciendo guiños al público y diciéndole es mala la vieja esta, es más, cuando hicimos Allende y a nosotros nos tocaba hacer las viejas de derecha que tocaban las cacerolas, el Pérez siempre nos decía... pero sale súper maquetado, aquí no hay corazón, ustedes están defendiendo algo y no puede ser la Rosa haciendo la crítica a la vieja de la cacerola, no, yo tengo que convencerme de que yo como mujer que anda caceroleando también tengo mi propia verdad, no tengo que juzgarla, el público sacará sus propias conclusiones". (GTC)

En los procesos paralelos para la construcción de un personaje se utilizan las vivencias propias del actor con el imaginario de los personajes de la historia y, al mismo tiempo, se requiere una abstracción para no ensuciar al personaje con los prejuicios propios del actor. Este proceso da como resultado que un mismo personaje permita inagotables posibilidades escé-

nicas, a partir de las emociones de distintos posibles actores que lo representen, es decir, un mismo personaje construido por varios actores otorga amplias posibilidades escénicas, pero es el director el que define finamente cuál de ellos representa mejor sus objetivos.

“Yo soy el otro, porque también creemos que los personajes están todos acá, todos, entonces por eso te digo, yo no puedo ser voluntariosa y decir, esta señora que me tocó representar hoy día es así y asá, nunca hacemos el análisis tridimensional, nunca, yo me imagino a esta señora como yo me la imagino, porque cuando yo hice la Negra Esther me la imaginaba de una forma, la Ximena (Vidal) de otra, la María (Izquierdo) de otra, la María José de otro, la Pachi (Torreblanca) nunca la probó, eran cuatro Negras Esther distintas y entre las cuatro fuimos componiéndola, hay una escena que la compuso la Jose, hay otra que me dijeron el gesto, hay otra que salió de mí, pero el amor, la reciprocidad entre mi instrumento, entre mis vivencias, están al servicio del personaje”. (GTC)

Andrés Pérez tiene un proceso que, de manera intuitiva, desarrolla en los primeros años de la Dictadura con actores y actrices que perciben en este método un emergente creativo importante. Sin embargo, una vez que comienza a participar del Odin Teatret recibe una metodología ya codificada, que era algo muy parecido a lo que tenía desarrollado en su práctica metodológica en Chile. Su grupo antes de este encuentro con la Mouchkinne, ha ido desarrollando una importante búsqueda que culmina con este encuentro en Dinamarca. Una vez aprendido el método, la ansiedad de Andrés Pérez lo obliga a retornar a Chile para implementar de manera sistemática y urgente su trabajo, sin importarle, incluso, el lugar que comenzaba a situarlo en el teatro europeo.

“Yo creo que el Andrés esta metodología la recibe, la recoge de la Ariane Mouchkinne y, ¿por qué el Andrés se queda ahí?, porque tiene que ver con ese grupo chileno, de actores chilenos que están avisando algo, si el Andrés no se hubiera ido a Francia y se hubiera quedado acá, nos habríamos demorando harto rato, pero habríamos llegado a algo muy parecido, porque aquí nosotros estábamos en esta misma búsqueda, solo que había una maravillosa mujer que lo tenía codificado y el Andrés por eso se quedó cinco años allá, no por el salario, si el huevón lo único que quería era venirse a Chile, tanto así, que se vino haciendo un protagonista allá, dejó esa pega, él estaba haciendo el Gandhi, o sea, tremendo rol, primera vez que había una persona no francesa haciendo un protagonista en la compañía de la Ariane Mushkin. Y el Andrés se vino para acá y dijo no, me tengo que quedar, le escribió a la señora, terminó de hacer un documental que estaban haciendo del Gandhi y se vino, entonces la Ariane quedó con las mechas más tiesas, choreada poh huevón, obvio”. (GTC)

Los procesos creativos y el método de trabajo con la comunidad social

Una segunda cuestión de interés metodológico para este estudio son aquellas formas utilizadas por el teatro popular en su relación con las ba-

ses comunitarias. Para los entrevistados se establecen premisas éticas e ideológicas como caminos para resignificar los capitales políticos de las comunidades sociales.

En el caso del grupo *Pasmi/Fénix/Sustento* se propone un enfoque constructivista de aprendizaje mutuo, donde la metodología de trabajo implica un acercamiento a una realidad social o cultural específica que requiere como elemento básico la horizontalidad de relaciones entre artistas y actores sociales.

Esta articulación consiste en una primera fase de construcción de contenidos dramaturgicos, a partir de las experiencias e historias de vida de los actores sociales, es decir, los individuos que viven en las comunidades sociales, por ejemplo, en este caso, los presos, quienes escriben o improvisan desde sus vivencias, mientras el grupo de actores adecuan formas y contenidos hasta lograr el resultado final de la obra teatral. No se trabaja sobre las experiencias de cárcel, no es un trabajo de teatro testimonial (por ética, se decide evitar el morbo).

“Básicamente el proceso se basa en el coaprendizaje y no en la enseñanza. Va apareciendo la nebulosa del quizá proceso de montaje, cierta temática de la realidad social chilena, (...), este enfoque viene del coaprendizaje: en 2002, el primer grupo de Colina 1 dijo: ‘no queremos ser presos en la vida real y, ADEMÁS, en escena’, pasó a ser un posicionamiento. Luego se mezcla nuestro trabajo comunitario con nuestro trabajo artístico. Que, por ejemplo, la dramaturgia la haga un preso, dale tú escribe, experimenta, oye, qué te parece que empezamos a cargarlo de cosas, abrir la dramaturgia, no sabiendo a dónde podrá llegar. Nos han enseñado a repetir métodos, pero el constructivismo no repite métodos, los crea por la eventualidad del caso, del quién, del cuándo, del cómo, del dónde”. (PFS)

En otros casos, como en *De Dudosa Procedencia*, el grupo de teatro interviene la comunidad social a través de la implementación de distintas fases de desarrollo buscando, especialmente, los contenidos del montaje. Se difunde el evento, se reúne e informa a la comunidad respecto del proyecto artístico, en especial, a los dirigentes sociales a quienes se les menciona las necesidades principales. Esto siempre va a ir acompañado de manifestaciones públicas en el sector territorial, siempre distintas, tales como pasacalles, desfiles o ritos nocturnos.

La idea de esta metodología es provocar cierta efervescencia respecto del tema que se abordará. La fase de difusión puede también estar apoyada por colectivos artísticos invitados externos y, por lo general, concluye con una comida entre artistas y comunidad. La centralidad de esta fase es la comunicación y un espacio de intercambio social.

Este modelo está en permanente revisión y mejoría por parte del grupo e incorpora, a diferencia de otras metodologías, una dimensión importante como la alteridad y dinámica del rito como acto creativo, al que se le suma la dimensión sociopolítica.

Como elemento cultural y antropológico profundamente cristalizado en Latinoamérica, el rito como diseño social y cultural ha sido adaptado por distintas culturas indígenas y en este grupo, se readapta nuevamente a una comunidad social a través del teatro, desplegándose como un espacio de curación/catarsis colectiva que mantiene las formas comunitario ancestrales, donde *el todo es asumido desde el organismo y el guerrero*. Este último concepto es adaptado a la dimensión comunitaria y urbana donde según los entrevistados, *el rito es adoptado por el sujeto comunitario, a través del cual asume sus propios problemas de sobrevivencia cotidiana y mecanización social*, es decir, *el individuo se permite bajo las premisas del rito, generar espacios de incidencia política de manera colectiva a través del teatro*.

En resumen, el método creativo del grupo *De Dudosa Procedencia* requiere involucrarse, a manera de catarsis colectiva, en *un tipo de intercambio social y cultural entre sujetos pobladores y el grupo de artistas populares, que de forma conjunta despliegan un encuentro comunitario donde el aspecto creativo se produce a partir del intercambio social, una teatralidad traducida en un rito consistente en el conteo de historias y relatos comunitarios como resultado de un proceso de fortalecimiento colectivo*.

"En primer lugar se interviene la comunidad avisando que va haber un determinado evento, para eso, los convocamos a una reunión en donde informamos lo que va a pasar, en esa misma reunión conectamos con los dirigentes de la comunidad y les explicamos lo que vamos a hacer y lo que vamos a necesitar. Una vez que esta máquina se echa andar, ponemos los afiches y, después que se coloquen, inventamos algún tipo de pasacalles, siempre es distinto, nunca es el mismo, o es un barco, o es un desfile de determinada manera, o hay luces en la noche, etc. La idea es empezar a provocar una cierta efervescencia respecto de tema y, una vez llegado al producto que se va a mostrar, que puede ser una obra, pueden ser varias obras con otros amigos invitados o puede ser un evento donde nos juntamos a comer con la gente solamente, porque eso lo hacemos también. Depende cómo está la comunidad que vayamos a intervenir, si está organizada basta hablar con los dirigentes, pero siempre hay afiches y siempre hay un pasacalles. También lo hacemos en otros lados, yo lo hago en Temuco con otra gente, pero también vamos, por ejemplo, a La Pincoya invitados. A medida que vamos aprovechando lo mejor del modelo lo vamos puliendo y vamos dejando lo mejor, vamos desechando, y vamos integrando nuevas ideas que vayan saliendo. Al meternos en el tema latinoamericano, nos tenemos que meter con los diseños psicomágicos, solo que Jodorowsky le puso nombre a esa huevada, pero nosotros la venimos haciendo hace rato, porque la ritualidad que es un elemento que nosotros rescatamos en las producciones tiene que ver con América Latina, está mucho más presente en América Latina que en el resto del mundo, no sé si en la India o en el Tíbet también la ritualidad es fuerte, digamos, pero, por lo menos, en América Latina también es más presente, la gente es más proclive que si tú armas un ritual, con unas determinadas características, porque eso está más presente, es más cercano a un campesino, es más cercano a un Aymara, a un Mapuche, que a una persona urbana. Y nosotros mismos andamos dentro de ciertos diseños rituales, que son de curación, antiestrés, que son diseños latinoamericanos. Eso tiene que ver con todo el organismo, el concepto de guerrero, un guerrero tiene que estar despierto, un guerrero tiene que estar bien de salud, un guerrero tiene que saber solucionar sus problemas de salud, un guerrero tiene que saber solucionar sus problemas cotidianos, de sobrevivencia y no quedar a merced de la situación cotidiana. En esa medida nosotros nos metemos en esos diseños que son de guerreros, son guerreros latinoamericanos y se han usado muchísimo para la salud, para

el estrés, para descargar, para el encuentro de la comunidad también, cómo hacer que elementos que introduce ahí para que la comunidad se encuentre, cuente y hable". (DDP)

Dos de los directores entrevistados asumen un enfoque de teatro antropológico siendo muy interesante sus perspectivas, tanto desde el trabajo creativo con la comunidad, como en la creación propiamente grupal. Para el grupo *De Dudosa Procedencia*, aunque de origen intuitivo, el método adquirido proviene de las orientaciones de Eugenio Barba, quien les otorga algunas pistas para establecer una metodología desde lo popular tomando como opción el teatro antropológico, haciendo hincapié en la fuerte influencia que tuvieron ellos y el teatro chileno de la figura de Andrés Pérez. Sin embargo, este grupo se distancia finalmente del Gran Circo Teatro y también de la psicomagia Jodoroskiana, proponiendo un método propio definido como popular, que aunque como metodología de noción intuitiva, no le permitiría evidenciarse como tal.

"Esto nosotros lo hicimos intuitivamente y Luis Barba nos dio una pista evidentemente, es una fuente, él es un maestro, una fuente de inspiración en el tema, una fuente de inspiración clara, absolutamente desde la perspectiva del tercer teatro, teatro antropológico. Desde el principio era un referente para nosotros armar un referente como el Odín, desde lo popular. Después en el camino fueron apareciendo los copiones como Jodorowsky". (DDP)

Volviendo a las metodologías de intervención y articulación con grupos sociales y organizaciones comunitarias como uno de los ejes principales del teatro popular algunos conceptos están centrados en la filosofía grupal, más que en los métodos.

En el caso del grupo *Pasmi/Fénix/Sustento*, se aplica el constructivismo como enfoque estructurador del trabajo interno y también social, manteniendo el discurso de un espacio de abstracción y donde no se alcanza a desarrollar en forma más acabada las fases de su método. Lo que sí se advierte es la *opción política de trabajar con grupos excluidos y la realización de talleres, obras dramáticas y reflexiones de manera conjunta con los sujetos pertenecientes a los grupos sociales marginados socialmente específicos: presos recluidos o pacientes con el VIH.*

Se trataría de una metodología de teatro popular donde emerge fuertemente *una estrategia pedagógica y social cuya ética de enseñanza estaría centrada en escuchar, transferir, protagonizar y horizontalizar las relaciones* y, aunque no se logra explicar con precisión la operatividad de su método y, especialmente, la distinción entre la dimensión educativa de la dimensión creativa, hay claras influencias de la educación popular y el teatro social.

Los resultados logrados en este caso, sin embargo, son elocuentes, *el impacto de su trabajo en las comunidades carcelarias ha revertido conductas, pensamientos y formas de vida, cuestiones que están a la base de la práctica*

de un teatro y una educación popular profundamente ideológica. Este no deja de ser un importante referente de resistencia, tanto para el propio grupo como para las comunidades que participan con ellos. Esta resistencia que se enfrenta al modelo de la hegemonía cultural, lo sustenta un enfoque constructivista proveniente de las teorías de Vygotsky, Freire o Boal, autores que van a desarrollar enfoques alejados de la pulcritud del arte idealista y, por el contrario, asumen un tipo de arte relacionado con el mundo social para alcanzar su propia transformación.

“Por ejemplo, hace mucho tiempo atrás (...) los seropositivos y el trabajo que realizamos derechamente es con un proceso constructivista abierto, o sea, participemos, pero participemos a la par con ellos y (...) hemos pasado por una serie de comunidades y hemos podido desarrollar concretamente el trabajo. En la comunidad en donde hemos podido trabajar por más años, que es concretamente la cárcel (...), ahí nos hemos dado cuenta que hemos logrado revertir conductas, pensamientos y formas de vida de un ‘delincuente’, por ejemplo, a través de la conversación, la escucha, el aceptar ideas que no son propias. La escucha, transferencia, protagonismo, horizontalidad, todas esas cosas que hablamos, esos son conceptos que identificamos y, por lo tanto, influyen en el cómo hacemos nuestro taller de teatro. No vamos a hacer trabajo de voz o de expresión corporal hasta que quizás llegamos a un punto con lo que sí, que esa persona siente la necesidad de aprender lo técnico: no estamos formando actores. Desde la teoría y de la práctica hemos tratado de juntar instancias. Desde la práctica hemos ido continuamente a la cárcel, discutiendo la cosa con ellos y, desde la teoría, hemos tratado de desarrollar el método constructivista”. (PFS)

A inicios de los años 90, en conjunto con el teatro La Carreta y la Fundación Sol, se va a desarrollar una importante experiencia pedagógica en la comuna de La Granja, la Escuela de Expresión Artística La Granja, la cual tuvo entre sus profesores invitados a Claudio di Girólamo, el desaparecido Rodolfo Bravo y una invitación para hacerse cargo de la dirección de La Carreta al argentino Jorge López Vidal, cuya trayectoria se remonta al Movimiento de Teatro Popular Argentino (Motepe) que, en paralelo al recorrido del teatro comunitario desarrollado por La Carreta con los Encuentros de Teatro Poblacional Latinoamericano (ENTEPOLA) en Argentina y otros países latinoamericanos, se va a vivir un proceso semejante fortaleciendo las bases sociales a través del teatro popular.

Estas experiencias de creación artística, de desarrollo pedagógico y de encuentro con base teatral vividas por sus integrantes, va a ser la culminación de un proceso de intervención comunitaria y de trabajo creativo que, a partir del núcleo del Teatro La Carreta, va dando origen al grupo de *Teatro La Tirana*. Bajo la dirección de Jorge López Vidal a inicios de los 90, se continúa una importante labor de articulación entre el grupo y las juntas de vecinos, centros culturales y organizaciones comunitarias del sector sur de Santiago, que durante los siguientes 18 años, va a continuar con giras por Latinoamérica, participando además de un importante circuito económico de teatro construido a partir de la experiencia Entepola y entre los propios

grupos que trabajan con similares enfoques en países como Argentina, Paraguay, Perú, Colombia, Uruguay, entre otros.

Es en la primera fase del grupo La Tirana donde se establecen los principales ejes de desarrollo de un teatro popular que va a concluir a principios del 2000. Entre los años 1999 y 2011 hay un espacio de reflexión interno del grupo y, actualmente, comienza una rearticulación con las comunidades sociales, aunque, ya no es el eje que comanda su misión. Entre las expectativas actuales se encuentra desarrollar un proyecto de escuela, pero faltan elementos para constituirla definitivamente. A pesar de que en el relato aparece como una desarticulación, el nexo entre artistas y comunidad social aún permanece de manera importante a través de la realización permanente de proyectos como festivales territoriales, gestionando actividades artísticas sociales, etc.

“Está comenzando una rearticulación con la comunidad, o sea, estamos en constante contacto, nuestra intervención no ha sido muy productiva, aun cuando hemos tenido fases que nos han permitido hacerlo. Existe una relación, pero por el momento, no es el eje de nuestro caminar. Una de nuestras expectativas es que La Tirana crezca, que pueda ser escuela, pero creo que para eso tenemos que hacer más camino, consideramos demasiado pretencioso creer que nosotros podemos hacer escuela ahora. Lo que sí entregamos fue mucho aporte sobre todo en el sector, sobre todo por el sector donde viven los integrantes del grupo, en San Ramón, La Granja, pero también nuevos sectores, Quilicura y sectores del norte de Santiago, apoyo a festivales, a gestiones, a proyectos, todas las iniciativas que abordamos en general son proyectos artístico sociales”. (LT)

En este caso, el grupo se torna endógenamente a una importante reflexión, cuyo eje es identificar el propósito de ellos en el actual contexto para volver a tener una apertura con sentido comunitario, para esto, es necesario profundizar la solidez ideológica y resignificar los objetivos del grupo. En este sentido, se proyecta para el largo plazo un tipo de grupo cuyo foco está puesto en dos ejes: el desarrollo creativo interno y un trabajo comunitario con sentido barrial. Para ello, las propuestas en esta etapa como producto de sus recorridos itinerantes por Latinoamérica en sus años de vida y que se repite como experiencia de aprendizaje en otros grupos, es aportar en Chile al desarrollo de un teatro en el espacio público, específicamente, el despliegue de la murga como dispositivo de expresión social y artística urbana, no aquella que se coloca para los eventos y espectáculos tecnocráticos, sino aquella murga con sentido de resistencia en el espacio público, pariente cercana de la comedia del arte y del carnaval con denominadores comunes en países como Argentina, Uruguay, Perú o Colombia.

“Sentíamos que esa apertura no permitía profundizar en el interior, entonces creo que antes de salir hay que estar más firme, el interior tiene que estar más sólido para después salir para afuera, hay un momento en el cual nosotros pretendemos el día de mañana, soñamos no, el día de mañana los tres ser Directores y tener un elenco rotando con tres o cuatro montajes y crear montajes de veinte o treinta personas. Hay un proyecto que

vamos a realizar en San Ramón, tiene que ver con la murga y queremos implementar la murga como una forma de expresión para el barrio, de que la murga les sirva, le pusimos como contenido cómo se puede utilizar la murga, el pasacalle río platense concretamente como una manera teatral. Lo que yo veía en este Santiago a Mil es que era muy pintoresco todo, pero no tenía contenido, o sea, para qué, rescatar el contenido social que la murga tiene y que es, además, el origen del por cual existen, eso tratar de hacer esto aquí y rescatarlo, y vamos a hacer este proyecto en San Ramón". (LT)

Sistematización del trabajo

Casi la totalidad de los grupos no ha sistematizado sus procesos ni prácticas de creación metodológica. Esta falta de registro ha impedido la oportunidad para desarrollar modelos propios desde el trabajo creativo, la sistematización¹¹⁴ deja de ser una prioridad invisibilizando los métodos de trabajo grupal. Esto ocurre a modo de contradicción que se manifiesta de la siguiente forma: mientras por un lado se menciona la necesidad de registrar en forma sistemática, en la práctica cotidiana la necesidad solo alcanza a ser una intención. La razón principal que dan los grupos es la ausencia de profesionales especializados que acompañen al grupo y que puedan realizar esta tarea. Frente a la pregunta si han sistematizado metodologías de trabajo interno y trabajo social han mencionado:

"No. La sistematización es una constante preocupación del grupo, siempre ha sido. Siempre hemos evaluado y proyectado, pero ahora estamos comenzando a sistematizar por una simple razón, porque no hay nadie que lo haga, porque dicen: yo no soy sistematizador de nada, yo soy actor y director de Teatro'. Nosotros sí lo hacemos." (PFS)

Existe efectivamente la intención de sistematizar los procesos creativos, pero, generalmente, se manifiestan múltiples coyunturas que lo impiden. Lo claro es que la necesidad de sumar gente a estos procesos de registro demuestra una perspectiva colectiva, que independiente de llegar a concretarlos, demuestran una importante generosidad de los entrevistados. Esto último en relación a aquellos que, a través de talleres o espacios, han recibido un importante conocimiento como producto del esfuerzo del grupo. En ello no hay un juicio hacia quienes lo han recibido y, en ocasiones, hasta tergiversado.

"No, el año pasado empezamos a sistematizar, contratamos a una muchacha que venía a todos mis talleres donde yo estoy transmitiendo y nunca nos trajo el material de vuelta y más encima se le perdió, entonces nos pondremos a sistematizar, de hecho tenemos que empezar a trabajar en las clases, porque están las dos instancias, está la instancia del taller que yo hago solita con el público 'público', y está la instancia del taller del día lunes,

114 La sistematización tiene por finalidad ordenar, evaluar y generar a partir de sus propias prácticas, nuevos procesos internos de funcionamiento colectivo, ayudando a mirar sobre los errores y las fortalezas de la gestión, tanto al interior del grupo y sus propuestas estéticas, como también al trabajo externo con las organizaciones sociales con otros grupos de pares.

el cual lo estamos sistematizando yo y muchas otras personas, estamos aportando, está el Mauro, está la Ingrid, está la Mabel Guzmán que tiene que venir, vamos a invitar al Cuti (Aste), vamos a invitar a la María José Núñez, vamos a invitar a las personas que todavía creen en esta metodología, porque hay otras personas que pasaron, lo adaptaron y siguieron, además me parece súper lícito y aquí no hay un enjuiciamiento para nadie, pero hay gente que sigue trabajando con las herramientas bien apegadas a este método y a mí me interesa eso porque yo estoy hablando de este método". (GTC)

Producción literaria del grupo en su proceso de trabajo

La producción literaria, registro de metodologías, sistematización de prácticas son temas precarios al interior de la mayoría de los grupos. En otros, artículos, radioteatros, registros audiovisuales y cuadernos de montaje son algunas de las cosas que se han logrado rescatar planificadamente como herramienta para su trabajo. Aunque se reitera la necesidad de producir más de estos elementos como apoyo, no pasa de ser un registro, pero no un objetivo estratégico que se haya logrado. En el caso de la compañía de teatro *La Carreta* hay un interesante intento de registrar en forma documental la trayectoria de Entepola y del grupo como modelo organizacional. En este caso, existe un interés mayor traducido en acciones concretas por sistematizar y ordenar un abultado material de su trayectoria.

"Yo creo que en ese sentido tenemos, por ejemplo, una página Web, estamos preparando un documental de aquí a unos dos años más sobre toda la experiencia de ENTEPOLA y, tangencialmente tal vez, de La Carreta propiamente tal como modelo organizacional. Muchos registros fotográficos tenemos de gente en ese tema, hay escritos de nuestra experiencia, no es que esté solamente la práctica y estamos con un interés muy grande por la sistematización y el registro". (LC)

"Yo creo que nos gustaría tener la sistematización plena del método: tenemos artículos, tenemos registro audiovisual, lo radiofónico también. Además, yo (Penélope) llevo, desde el comienzo del trabajo en Colina 1 en 2002, hasta hoy en día, un cuaderno con apuntes de lo realizado en todas las sesiones, mis reflexiones sobre lo mismo y también nuestras evaluaciones periódicas como grupo artístico a cargo, y además las evaluaciones a finales de cada ciclo, o anuales, que hemos hecho nosotros con los integrantes de Fénix e Ilusiones, para definir futuras actividades, para reflexionar y para mejorar el proceso. La memoria es frágil".¹¹⁵ (PFS)

"Tenemos un par de cuadernos de montajes, que es donde hemos hecho montajes. Tenemos un par de montajes en audiovisual, hemos hecho, más bien, registros de tipo audiovisual de nuestro trabajo, hemos usado más la tecnología en eso, tenemos los escritos propios del montaje. Las plantillas de movimiento las tenemos en el cuaderno". (DDP)

"No. Yo creo que en algún minuto va a ser necesario hacerlo. Poco y mucho en bien mal estado, hemos sido, bueno yo ahí me sumo a la escuela del Pato Solovera, una muy mala

115 Estos cuadernos pasaron a ser parte de la investigación doctoral de Penélope desde el año 2012, y material para artículos y capítulos en libros.

escuela, je, je, si la huevada es buena va a quedar, si no es buena vai andar escribiendo huevadas y hablando, de lo que haces, si esa huevada la tienen que hacer los otros, uno tiene que estar creando, sí". (GTC)

En otros casos cobra coherencia el desarrollo de herramientas necesarias como apoyo metodológico en el trabajo comunitario, pero desplegado en una etapa primaria del grupo: cartillas, radioteatros, zancos, videos son los elementos que durante los 90 dio sentido práctico al trabajo social del grupo *La Tirana*. Un tema relevante son los textos dramáticos, es decir, la literatura teatral desarrollada en las obras de teatro a través de textos de autor o creación colectiva. Por obviedad, todos mantienen sus textos, unos han hecho versiones variadas remontando obras en distintos periodos, distintos actores y actualizando parte de su propuesta estética.

"Existen las cartillas metodológicas básicas, pero muy útiles para zancos, máscaras, maquillaje puesta en escena y el uso del escenario, para hacer videos, o sea, estas cartillas surgen en la etapa inicial de La Tirana cuando había un trabajo más ligado con las organizaciones sociales, existen también radioteatros de informe Rettig, de Calidad de vida y otros que se hicieron en la década de los 90. Hay textos del grupo y adaptaciones que se hicieron de creación colectiva que fueron de los montajes más importantes... sí, tenemos". (LT)

Esta investigación desarrolla importantes descubrimientos (conocidos, pero no difundidos en la comunidad teatral chilena) entre los cuales un caso muy especial es el de Juan Vera y el teatro *El Riel*: actor, director y autor de alrededor de 200 textos, entre artículos, poesía, ensayos y obras de teatro, de las cuales, alrededor de 35 obras han sido montadas, transformándose en uno de los autores más prolíficos del teatro chileno, pero a su vez un *autor maldito*, en tanto, por alguna causa y pese a los esfuerzos realizados, se desconoce su obra por falta de recursos para difundirlos, editarlos y publicarlos. Estos registros están en proceso de selección por parte de Ana María López, quien ha hecho importantes esfuerzos para concluir esta tarea.

El trabajo, el amor, el sindicalismo, el exilio y la política son los temas que interesan a Juan Vera, quien pasa a ocupar un rol importante en la construcción metodológica del Riel y un aporte a la dramaturgia nacional, lamentando el alto nivel de desconocimiento por parte de las nuevas generaciones.

Una interesante coincidencia surge entre las entrevistadas de ambos grupos (Rosa Ramírez del Gran Teatro Circo y Ana María López del teatro El Riel) en tanto que ambas, sus actuales directoras, viven con ambos autores ya desaparecidos, su experiencia teatral y, paralelamente, su experiencia afectiva, fortalece la idea del cuidado y el cariño a los métodos de trabajo y la producción literaria que ellos desarrollaron en vida.

“Mira, yo estoy trabajando con textos que tiene Juan (Vera), que estaban muy escondidos y que quiero hacer un libro con eso. Él tenía una Bitácora en donde escribía día a día lo que sucedía, cómo era su metodología para dirigir. Porque como ahora se habla de la dramaturgia de Juan Vera en las Escuelas de Teatro, yo estoy mandando materiales y me he encontrado con muchas cosas interesantes. Esta charla que dio Juan en la Universidad de Chile yo se la he pasado a los actores nuevos para que entiendan por qué nosotros tenemos este sistema. Porque ahí Juan pone todo, muy sintetizado, pero muy bien los porqués de la forma que tenemos de trabajar, la metodología que él tiene y que, en definitiva, es la metodología que tenemos nosotros ahora, independiente del director que llegue porque igual, como te digo, las cosas, no sé por qué, pero las cosas se van transformando, nosotros tenemos 28 años y yo te diría que unas 35 obras montadas”. (ER)

La sistematización y la evaluación como dos de los principales elementos que rigen la vida organizacional, también se desarrollan entre los grupos de teatro popular de tipo creativo y formativo. Aunque, la sistematización periódica se considera como una práctica relevante al interior de los grupos, en general, se adolece de resultados positivos que permitan una mirada estratégica, existiendo más bien actividades y experiencias que observan los aspectos artísticos y administrativos a través de pequeños logros dentro de un proceso y en periodos muy acotados. En primer lugar, no hay claridad de las distinciones, confundiendo conceptos como sistematización y evaluación. En general, es la evaluación la que está más instalada entre los procesos grupales y son interpretadas como observaciones que les permiten resolver problemas sobre la marcha y desde allí proyectarse como colectividad.

Aunque, hay ciertas diferencias entre los grupos entrevistados, la gran mayoría desarrolla evaluaciones similares, sin embargo, no hay registros sistemáticos de los procesos internos que permitan observar el quehacer histórico de un grupo de manera estructural. Las evaluaciones se realizan de manera particular, principalmente, en torno a la propuesta estética. Aun así, las prácticas de evaluación parecieran no responder a las necesidades urgentes de los grupos y se transforman en un instrumento que, aunque necesario, no es prioritario. La falta de sistematización y la debilidad de los procesos evaluativos ocurren por tres obstáculos muy claros: la falta de tiempo, la falta de un experto que acompañe y la poca información del grupo respecto de la importancia estratégica de este instrumento.

“Como nos vemos cotidianamente... eso ha quedado reducido a que nos revisamos todos los días cómo va el tema. Entonces vamos sobre la marcha, necesitamos ese detalle, necesitamos alguien que escriba. Sí, porque nosotros estamos tan en otra, inventando cosas y todo que no alcanzamos a hacer de escribas también...”. (DDP)

“Es importante la práctica de evaluar, comentar y proyectar sobre la misma el hecho, lo hacemos al salir de la cárcel, en el bus de vuelta a Santiago: ‘yo creo que sabes que no hay que descuidar esto o hay que tomar en cuenta esto y esto’. Y es cierto que siempre falta el tiempo para convertir estas evaluaciones en una sistematización completa. Los cuadernos de apuntes y los archivos quedan como registro, pero siempre se podría hacer más”. (PFS)

Una buena sistematización acompañada de buenos registros son elementos de apoyo a las estrategias del grupo, que no solo ayudan al trabajo creativo, sino también aportan a los procesos de construcción metodológica para el trabajo comunitario. Por lo general, los grupos que desarrollan una relación con las comunidades de base, intervienen en personas y grupos sociales de los cuales generan sus propuestas creativas y este proceso involucra una manera de relacionarse entre el grupo y la comunidad. En este sentido, se considera importante para los grupos este proceso, tanto para el fortalecimiento del vínculo, como para el crecimiento interno del propio grupo teatral.

“Cuando trabajamos con experiencias, lo importante es la formación e ir a terreno, involucrarnos con el trabajo en terreno, transmitir el conocimiento. También hacemos la misma evaluación, lo que nosotros hacemos es modificar la realidad, porque hemos llegado a lugares donde lo único que ves son cabros chicos y llegai a las diez de la mañana, son las diez de la noche y a los cabros chicos nunca viste que fueran a comer, nunca viste que la mamá apareció, esa es una realidad que nosotros no podemos desconocer y trabajamos en base a esa realidad... esa metodología, esa manera de trabajar nosotros, después volvemos y conversamos cómo resultó”. (GTC)

Aunque se trata de procesos que no están instalados de manera permanente, en la mayoría de los grupos se manifiesta una creciente conciencia y sensibilización de la importancia que supone integrar estos procesos a las prácticas internas. Se expresan claras intenciones y apertura a conocer con mayor profundidad en qué consisten estas herramientas y clarificar las confusiones técnicas al respecto.

“Más que estar llevando una sistematización, yo creo que estamos sensibilizados con el tema, que eso ya lo considero importante, porque antes ni se nos pasaba por la mente, ahora hay un grupo de personas que estamos interesados en saber qué es, cómo se hace, quién lo tiene que hacer, entonces, creo que estamos en ese proceso y por eso, tal vez, hay muchas confusiones como tú señalabas, entre evaluación, registro, recopilación, agentes externos”. (LC)

No solo a partir de procesos creativos internos del grupo, sino también desde la realización de encuentros entre pares, el desarrollo de relaciones mutuas, generación de redes, entre otras y, por otra parte, el registro y la sistematización, van a permitir construir archivos que establezcan una memoria histórica del teatro popular. Para algunos entrevistados resulta una necesidad que involucra un elemento central para el teatro popular, no solo por la oportunidad de crear historias, sino para constituir un relato de transmisión de sentido. Se trata de reunir información, experiencias y creaciones entre personajes y grupos que, en muchos casos, se han perdido en el olvido.

Una de las dimensiones importantes del teatro es la configuración del rito colectivo y la esencia de este, se establece en la transmisión de

historias para las nuevas generaciones, pero no solo historias de grandes autores para traducirlas en obras de teatro, sino también historias para establecer una memoria del oficio teatral, a partir de las propias vidas de actores y actrices.

“Siempre estamos bien abiertos a que venga gente a contarnos sus experiencias y, en ese sentido, también nosotros contarles lo que estamos haciendo, ese intercambio existe con los viejos, para nosotros los viejos son reimportantes porque hay historias, hay vivencias. Cuando estaba viva la Yoya Martínez también fue, puros viejos que se han ido muriendo y ahí yo digo, tendríamos que haberla grabado, la Nené Aguirre vino a tomar el té con nosotros y nos dejó de regalo una obra, ahí uno no tiene nada que hablar. Yo le preguntaba, Yoyita (Martínez), ¿y en su tiempo cómo hacían las giras? y era una lección, además nos transmite una parte de la historia del Teatro que no está registrado en ninguna parte. Lo mismo cuando nos acercamos al Tennyson (Ferrada) y él nos transmitía cómo hacían su teatro, entonces ahí tiene que ver con eso, porque para nosotros el Teatro es un rito y sentimos que tenemos que seguir alimentando eso, porque lo técnico finalmente es técnico y uno lo puede resolver, pero la esencia es lo que a veces se nos desdibuja”. (GTC)

Cuando se habla de la evaluación que realizan los grupos se considera importante la presencia de profesionales externos que apoyen, especialmente, su labor administrativa y realizar un procedimiento participativo que permita mirar anualmente la gestión. Es el caso de la compañía La Carreta que coloca como prioridad la evaluación en la producción del encuentro Entepola y, en segundo lugar, el proceso creativo y la circulación de sus obras.

“O sea, lo que más nos hace evaluar, el proyecto estrella es el ENTEPOLA, ahí hay un proceso de reuniones en el año importante, esas reuniones implican, por ejemplo, ahora al término de este, una evaluación muy potente de lo que hayamos hecho en este ENTEPOLA, ahí se recurre a un profesional del área que nos permita tener un documento que diga en todas las áreas que nos desarrollamos, cómo nos desarrollamos. Nos programamos, nosotros terminamos el proceso, por ejemplo, para nosotros terminar en enero por el tema del ENTEPOLA y de ahí vemos el montaje que vamos a hacer, en qué lugares pensamos hacerlo, hacemos un programa tentativo de cómo va a ser cada mes y, según eso, vamos evaluando, vamos direccionado si vamos o no vamos a hacer gira como La Carreta, que la gira no tope con un momento álgido de la producción de ENTEPOLA”. (LC)

Por lo general, se realizan evaluaciones mensuales con un sentido autocrítico experimentando un proceso de maduración en el tiempo. Dados los diversos contextos políticos y culturales en las trayectorias de los grupos y en torno a sus capacidades de resistencia a través del tiempo, se instala una percepción interna de “aventajados en relación a otros grupos”, grupos, compañías o elencos que, por sus modos de funcionamiento, no alcanzan estos niveles de crecimiento interno. Pero, también están aquellos que no alcanzan niveles más avanzados de autoevaluación y autocrítica, afectando las relaciones horizontales y democráticas del grupo, especialmente, por el flujo de la información y capacidades de liderazgo.

“Mira, nosotros mensualmente nos reunimos y analizamos la gestión y la cuestión artística, bastante crudamente que, de repente, puede sonar a pesado así lo que hacemos, pero es positivo porque se ha logrado en el teatro algo que nosotros siempre hemos querido que se haga, que es mirarnos a los ojitos y decirnos lo que pasa si hay problemas personales. Antes era como puro Patria o Muerte, Venceremos, ahora no, lo cual me parece bien, que no pasa en otros teatros, porque como yo también he trabajado en otros Teatros, pasan las temporadas y no se ven más, no tiene idea si lo hizo bien, si lo hizo mal, no tiene idea”. (ER)

“Hay registros, pero creo que de este proceso que tú mencionas de sistematización en papel, no es un proceso que exista, existe la discusión, está en la palabra, pero todavía no se traduce a tenerla transcrita”. (LT)

Entre las cuestiones prácticas que impiden realizar procesos de sistematización están las infinitas labores del grupo, la falta de recursos humanos especializados que desarrollen esta tarea, esta última cuestión es transversal a las opiniones y se establece como un elemento urgente de resolver.

“Necesitamos a alguien y que haga contacto por Internet, ¿cachai? porque eso todo lo hacemos nosotros, todo lo hacemos, entonces, entre ensayar, entre inventar cosas, entre meterse a Internet, entre hacer el tema práctico de la sala, entre coordinar con la gente de la población y además trabajar para obtener nuestro dinero, porque nosotros no vivimos de lo que hacemos en la pobla, tenemos que inventar nuestra forma de sobrevivencia que sea lo más cercana al teatro posible, para no quedar fuera de training tampoco, entonces por eso andamos haciendo clases corporales o eventos, porque son cercanas a nuestro teatro. Entonces, en esa medida, no nos queda mucho tiempo para hacer eso, por eso, sería una secretaria para que haga todas esas pegas, alguien creativa o de coordinación que estamos haciendo nosotros y nosotros podemos dedicar a la cosa más creativa 100% o en un 50, porque el otro 50 es para producir y poder vivir”. (DDP)

“Tiempo primero y recursos humanos especialistas, ahí hace falta un asesoramiento para ese proceso específico de ir sistematizando, el ir transcribiendo las cosas”. (LT)

“Recursos humanos especializados, yo creo que es fundamental eso y no tratar de hacerlas todas nosotras de acuerdo a nuestros conocimientos tangenciales”. (LC)

Compartiendo metodologías entre los grupos

La socialización de los métodos de trabajo grupal interno y externo, independiente de su nivel de desarrollo, han sido parte de las prácticas grupales, reiterándose como una necesidad importante para el crecimiento colectivo. Cuestiones individuales que responden a los egos entre participantes de los propios grupos o la permanente tensión de clase que, en forma recíproca, ha ido polarizando a los grupos de teatro popular y los intelectuales institucionalizados pertenecientes a la cultura hegemónica.

Establecen como causa importante de este distanciamiento a la desconfianza en el intercambio, el resguardo necesario de aquello producido con mucho esfuerzo por el grupo y que no debiera ser entregado a cualquiera para una mala utilización, cuestión que en apariencia han experimentado lamentablemente algunos grupos. Esta sería una de las principales causas que ha impedido encontrarse a los intelectuales del teatro popular y profundizar en estas materias.

Sin embargo, los intercambios han existido, en general, en forma más o menos permanente, especialmente, en las pocas instancias colectivas de la compañía *La Carreta* y el encuentro de *Entepola*, cuya historia se remonta a mediados de la década del 80, espacio que se desarrolla durante el mes de enero de cada año con un promedio de 12 grupos por evento, que ha tenido una trayectoria inclusiva de grupos de teatro popular de distintos niveles de profesionalismo y organizaciones sociales que han aportado a la permanencia de este inédito espacio aún no cooptado por el Estado, como el caso de Matucana 100, cuyo origen se remonta, precisamente, al proyecto de Andrés Pérez, quien se instala en este espacio en su origen y con un proyecto radicalmente distinto al actual.

Entepola es un espacio donde se comienza a practicar la discusión teórica y práctica del quehacer de los grupos de teatro popular una vez al año, este espacio se denominó "Populteatro" y es un tremendo aporte a la sistematización de procesos de creación y prácticas de teatro comunitario de todo América Latina, y más allá. Hay registros grabados desde 1999, algunos transcritos, y desde 2007, registros en audio bien grabados, y últimamente (2020-2021) subidas como podcast a Spotify. También por supuesto fotos y algunos registros audiovisuales, pero considero que el registro en audio es una mina de oro de sistematización de prácticas de teatro comunitario/popular/social muy subutilizada y poco conocida. Pasmí coordinaba Populteatro entre 1999 y 2002, y luego 2007-2011; Colectivo Sustento lo coordina desde 2012. Es un buen ejemplo de colaboración entre nuestras dos organizaciones: La Carreta - Entepola y Pasmí - Sustento.

Este espacio es muy singular, pues en su formato se exponen los trabajos de grupos profesionales o talleres de teatro social tanto de Chile como de Latinoamérica y, en algunos casos, de países europeos, luego son analizados desde los directores de cada grupo. Este esquema de trabajo que se desarrolla en Entepola incluye, además, talleres, ejecución de carnavales que profundizan el encuentro y reflexión entre los asistentes desplegando un espacio único para el desarrollo práctico y teórico entre teatro popular y la sociedad. Entepola es una experiencia que se replica, a partir de los 90, en una serie de países latinoamericanos por su sentido asociativo y por ser un espacio de resistencia política a través del teatro.

Otros encuentros se desarrollan en la experiencia de grupos con similares características que trabajan con las comunidades en regiones o con

personas individuales, es decir, espacios para la conversación y el aprendizaje del grupo con maestros, a modo de talleres de trabajo interno. Estos intercambios involucran, en ocasiones, facilitar infraestructura, lo que resulta muy importante dada la insuficiencia de recursos por parte de estos grupos, lo que define el otro polo de relaciones: un alto nivel de confianza entre ellos.

“A mí me resulta bastante difícil de entender, ¿cómo lo hacen?, y ahí es donde se me mete el ego, no todo el teatro se hace como uno lo hace, entonces, es decir, cómo lo haces tú así o así o cómo lo hacemos los dos. Por ejemplo, en un conversatorio organizado por el Centro Cultural de España en 2007, moderado por María Luz Hurtado, la estudiosa y la sabia de la historia del teatro popular chileno, nos dimos cuenta que ella no sabía ni una mierda de lo que está pasando con el teatro popular ahora (...). Nosotros siempre hemos tenido la inquietud de intercambiar, de tener contacto y trabajar en colaboración. Siempre hemos tratado de intercambiar, y bueno, lo poco que hacemos es nuestro aporte al ENTEPOLA, ha sido de llevar a cabo o realizar lo que ha sido el intercambio intelectual, teatral, filosófico, teórico, entre los artistas del encuentro, lo que se llama Populteatro”. (PFS)

“Yo creo que, de alguna manera, el hecho de que haya pasado tanta gente a trabajar con el Andrés, el hecho de que nuestros espacios siempre los hemos compartido con otras compañías, de algún modo, han recogido ellos algunas cosas. Todos resguardamos nuestro trabajo, hay poca interacción, también pasa porque me encantaría que los días fueran más largos, porque cuando surgió el Celedón a mí me daban ganas de que nos juntáramos e intercambiáramos, por último, alrededor de una mesa y después llegaría la instancia del espacio escénico, pero no se dio y estoy hablando de los primeros inicios de la compañía, estaba el Andrés todavía”. (GTC)

“Sí, yo diría que en este momento hay tres grupos a los que accedemos y compartimos esta metodología, uno está en Temuco que trabaja con comunidades, otro está dentro de este mismo territorio, que es la Nueva Amanecer, que ellos abrieron un espacio a partir de esta experiencia, más comunitaria y de perseverancia en un territorio, abrieron un espacio y están ahí presentes y se están desarrollando. Nos visitamos cotidianamente, nos prestamos infraestructura y todo el cuento. La otra es el grupo del maestro del trabajo corporal Jaime Quintanilla, con quien discutimos tanto temas como montajes y se nos hacen sugerencias”. (DDP)

Existe pleno acuerdo en la gran mayoría de los grupos respecto de la necesidad de compartir su trabajo y por varias causas: en primer lugar, para tener la oportunidad de comprobar entre pares que las metodologías de trabajo propias de un grupo son posibles de aplicar en otros grupos similares. El reclamo que surge en este punto es que, por lo general, las validaciones teóricas de un método se reducen a los relatos de intelectuales que, no necesariamente, han practicado el oficio colocando con esto en entredicho una vez más al academicismo teórico de algunos y el activismo a ultranza de otros. Esto se traduce, en definitiva, en los distanciamientos propios del campo del teatro donde surge un permanente reclamo desde el teatro popular, que ha sido marginado dada su relación simbólica con la resistencia ideológica más directamente enfrentada al modelo hegemónico.

“Claro que sí, uno para corroborar y cotejar mi trabajo, mi método. Entonces es importante para cotejar que su método es posible. No es para cotejar el desarrollo del método, de que es posible es posible y eso lo tenemos comprobado, pero la comprobación la tenemos entre actores y no entre estudiosos, no vale”. (PFS)

En segundo lugar, en los encuentros se manifiesta la importancia colectiva de mostrar sus trabajos entre colegas. Dado que la mayoría de los grupos no participa de festivales comunales ni eventos relacionados con la taquilla, su opción de relacionarse a través del teatro se reduce a limitados espacios con otros grupos que participan como público junto a las comunidades sociales. Existe entonces una necesidad de mostrar la estética, discutir de teorías y desarrollar talleres prácticos. Por otro lado, aparece el factor humano que otorga la energía propia de las relaciones humanas, donde se percibe el encuentro como un espacio para el simple intercambio de una conversación. El simbolismo que cobran estas experiencias es fundamental para entender los profundos temas de afectividad, de desarrollo ideológico e intercambio cultural y social que construyen en su conjunto la resistencia contracultural, tomando a la persona y al teatro como herramientas para su despliegue.

“Sí, más que intercambio, yo no sé si la energía del encuentro esté en el intercambio, yo creo que la energía del encuentro está en el encuentro mismo, en términos de que muchos grupos preparan sus trabajos y no tienen donde mostrarlos o no encuentran espacios para mostrar, sin embargo, si uno visita estos grupos en un espacio donde se muestra lo que estás haciendo, no como intercambio, sino que mira lo que estoy haciendo, digamos, de ahí puede surgir el intercambio, pero lo primero, como una primera cosa, es que vuelva a tener un espacio con gente que quiere ver cosas, que va a hacer, que va a estar como espectador mirando lo que tú haces y, posteriormente, viene el tema del intercambio si es posible, a veces no, a veces basta con encontrarse. Eso pasó ahora que estuve en Temuco, fuimos a ver un grupo de teatro mapuche en el Lago Budi, que estaba haciendo teatro y hacía rato que había pasado el trabajo con el grupo de Temuco que yo me encuentro periódicamente y, cuando llegamos para allá, fue una alegría inmensa ver llegar a esta gente, todos raritos, todos freak y nos salieron a recibir con sus kultrunes, nos mostraron una sala que ellos pidieron, una biblioteca porque ahora lo indígena la lleva y tienen más recursos, pero hicieron una biblioteca con un escenario, con una caja negra para hacer su teatro y estaban contentísimos de vernos, de mostrarnos lo que estaban mostrando, después sentarse a comer y a conversar, no de teatro, sino de la vida”. (DDP)

El encuentro de teatro popular pasa a ser la resignificación interna de los participantes y la legitimidad externa con los pares y las comunidades. Una forma de retroalimentación y construcción, el espacio de autocrítica o desencuentro. En casos como *La Tirana* sus permanentes giras al extranjero producto de los esfuerzos personales del grupo, han permitido intercambiar experiencias en un segundo nivel, es decir intercambiar el rol de la dirección de un espectáculo teatral entre grupos de México y Chile. Estas experiencias son costumbre en otros países, sin embargo, en Chile no hay experiencia suficiente ni siquiera en el nivel académico. Estos son, efecti-

vamente, ejemplos de trabajo entre pares producto de la confianza puesta en un director y de la gestión de recursos generados entre dos entidades. En paralelo, la asociatividad y el sentido comunitario vuelve al grupo como una necesidad de legitimar estos aprendizajes de otras culturas aplicando en Chile, no solo la forma estética generalizada en los espectáculos teatrales o performativos, sino el esfuerzo de instalar contenido, cuestión que se logra con la trayectoria y ciertos principios que se mantienen al interior de los grupos donde quien gana finalmente es el colectivo y no el individuo.

“... nos vamos retroalimentando todos, vamos compartiendo maneras y formas de ir construyendo, también es necesario comparar, cuando uno hace una obra necesita que a uno le digan si está bien o está mal, entonces, ese enfrentamiento, ese encontramiento o desencuentro tiene que producirse. Generalmente en las giras en este último tiempo, pero en el último periodo cuando las compañías han venido a Chile, por ejemplo, con una compañía mexicana que es con la que más hemos compartido. A nivel del trabajo, sí, de hecho está en proyecto el montaje de una obra en conjunto ya basándose en esta metodología de trabajo y este cuento, aceptándose que el Director sea de esta compañía. Todavía no me siento preparado, me encuentro muy catrutruto, pero yo creo que va para allá, el tema es que cuando la empieza a desarrollar, uno puede decir hay un camino aquí, aquí a algo se le está dando forma, lo noto cuando los actores llegan... los actores que no son de acá y notan la forma, y los metís en una discusión que ellos no han sostenido en otros montajes donde se llega, se ensaya, se discute brevemente, en cambio, aquí hay como una vuelta de vuelta, de hecho, ahora estamos en una sociabilidad, volvemos al barrio con el Pato Ibarra de un proyecto bastante interesante que es un pasacalle enorme, ¿dónde entramos nosotros en la pata esta?, es que la puesta es espectacular, pero a la idea le falta el contenido y ahí es donde entramos nosotros, ahí te das cuenta que tú tenís una, como te parai frente a algo, esa pata es la que te da una distinción sin saber todavía, no comprobada todavía si es 1000% efectiva”. (LT)

Finalmente, es necesario el encuentro constructivo donde la ideología cobra sentido en tanto intercambio de ideas y respeto por la creación del otro. Algunas experiencias que no responden necesariamente a un tipo de encuentro profesional requieren “sanear” ciertas situaciones específicas haciéndose la pregunta, ¿para qué resguardar el método? En algunos casos, la respuesta transita por los grupos de teatreros que pretenden racionalizar e intelectualizar la metodología influyendo en los cambios y menospreciando el trabajo desarrollado con anterioridad por los actores o las tradiciones y ritos de los grupos, o bien, intentando transformarlo en una técnica sin su elemento fundamental: la pasión y el corazón por el teatro. Todo es común entre los actores y participantes de talleres que realizan en forma abierta teatro popular, pero la desconfianza se consolida cuando, participantes esporádicos que no han formado parte del origen y fundación de los grupos, tienen por pretensión cambiar el rumbo de las bases del método y, en muchos casos, aplicar plagios grotescos.

“Mmm... ¿sabes por qué se resguarda mucho?, porque ha pasado en momentos que ha llegado gente que ha transitado por esta compañía, yo siento que es un método súper

exigente, siento que es un método que nos exige en términos de tiempo, pero también en términos de entregarle nuestro corazón, entonces, como sociedad nosotros nos estamos defendiendo mucho, yo siempre digo que de la puerta para acá hacemos confianza, a todo nivel, yo manejo las platas acá, mi bolso puede estar allá adentro y no tengo problema porque sabemos que si vamos a conversar es porque podemos echar todo pa' afuera y en el escenario lo mismo. Pero, me ha pasado y, en varias ocasiones, que llega gente que usan un método que es más mental, más intelectual, más racional, que me ha dicho, pero que trabaja con unidad y todo eso, que nosotros no las pescamos, deben estar, pero no es esa nuestra manera de trabajar, entonces, hemos tenido esa dificultad, de que hay gente que quiere modificar, a mí me gusta mucho esta manera de trabajar, creo que hay cuestiones que tienen que ver con las tradiciones y yo lo cuido, lo cuido tanto como a las Ferias libres". (GCT)

El resguardo también responde a la tradición y los modos de hacer del grupo, respeto a la trayectoria y su trabajo en el tiempo, además, es el grupo quien define, a través de sus relaciones afectivas y profesionales, evolucionar o mantener las formas de trabajo establecidas por ellos democráticamente. El grupo se constituye a través de participantes que adoptan y practican para sí mismos, con intereses colectivos, afectivos, intelectuales o ideológicos dando sentido al grupo. Por cierto, en esta constitución grupal están aquellos que están más adentro o más afuera del colectivo, mientras el sentido logrado por el grupo, aporta a los participantes a construirse como personas. El proceso de desarrollo y descubrimiento metodológico sumado a buenos resultados estéticos, permite que los integrantes de un grupo logren claridad en sus roles, es decir, actores ejerciendo como actores y técnicos, haciendo más eficiente su labor y permitiendo la fluidez creativa correspondiente a cada cual.

"Entonces, cuando yo hago esto, que hay que protegerlo es porque yo quisiera que, quizás algún día va a evolucionar o se va tirar para otro lado, pero que sea producto, que no nos demos cuenta, que no sea algo voluntarioso, no porque me complica dejar el ego afuera, que no sea de esa manera, por tanto, yo por ahora me he preocupado y súper consciente de recordar y de trabajar súper al pie de la letra lo que yo aprendí, lo que yo fui incorporando porque, además creo que nos ayuda mucho como personas. Distinto es el intercambio del cual tú hablas, del cual estamos hablando esto y después otro me habla otra cosa y, al final, cada uno se va y hace lo que quiere hacer. Siento que en nuestra manera de trabajar todavía hay que cuidarlos más. Yo siento que con la Negra Esther nosotros hicimos el trabajo súper ortodoxo y, después yo sentí que habíamos chilenuzado la metodología, ya los actores éramos actores y los técnicos eran los técnicos, los que cargaban las cosas". (GCT)

El respeto por los creadores transformados, posteriormente, en maestros al interior de los grupos es un elemento relevante para los participantes de un grupo como el *Gran Teatro Circo*. El trabajo y la trayectoria de su director, con un liderazgo creativo y metodológico, se transforma en un referente casi mitológico y mágico que mantiene al grupo sobreviviendo. Estos referentes de liderazgo personal al interior del grupo contienen algunas características importantes: humanas, profesionales, de humildad y

rigurosidad, de generosidad y disciplina. Esta emanación de energía, surgi-
da en el caso de Andrés Pérez y Juan Vera, da cuenta de la importancia que
dan los entrevistados a resguardar no solo el método, sino la memoria, el
legado como referente aún no cooptado por la intelectualidad hegemóni-
ca.

*“... entonces nuestro referente, más allá que a la obra le vaya bien, era el Andrés, todo ese
cariño, toda esa admiración era como teatrista, era la persona generosa, cariñosa, pero
era el teatrista, no era el huevón que había estado en Europa y nosotros no. Y si el Pérez
estuviera hoy en día, porque tenemos súper claro que nuestro compañero se nos murió
ya hace siete años, ninguno de nosotros es el Pérez, afortunadamente, ninguno de noso-
tros quiere serlo y, además, desde el punto de vista histórico, a mí me cambiaron el país
y a él también se lo cambiaron, por eso a él no le dio más su cuerpecito y se nos fue. Si
estuviéramos con él yo no sé en qué estaríamos, pero como no está y siempre aprendimos
que nosotros trabajamos con los que están, no con los que no están, entonces el Andrés
nos dejó un legado y eso cuidamos, pero los que estamos somos nosotros y tratamos de
darle cuerpo a esa manera de ver el teatro”. (GTC)*

Los intercambios políticos y culturales

Los grupos también participan de espacios de intercambio político y
cultural con otros actores sociales, en general, se plantea una permanente
necesidad de producir reflexión temática entre el grupo de teatro y espe-
cialistas de otros campos, temas que van desde la filosofía, la política, la
cultura o la psicomagia, dimensiones que interesan y, en algunos casos,
son la excusa para el intercambio. Un ejemplo de esto son los grupos que
desarrollan estas prácticas y fortalecen con ello nuevos aprendizajes en la
perspectiva de potenciar la sociopraxis del colectivo.

*“Con la psicopolítica, por ejemplo, un poco con la marcha oculta social que se va dando
en el país, que es lo no dicho verbalmente. También empezamos el tema de la calle más
profundamente, llevar un espectáculo, atentar lo cotidiano, sorprenderte, moverte un
poco, sacarte de la quietud y eso ha funcionado espectacularmente. Básicamente, yo di-
ría que este teatro si tiene un trasfondo político, ahora nos hemos vuelto más psicomá-
gicos que está más en boga, pero en un comienzo fue fuertemente político esto, en dirección
a que la comunidad se haga responsable y participe dentro y fue así, la gente empezó a ir
más a las reuniones, a las asambleas, empezó a aparecer más en actos públicos, empezó
a tener más voz”. (DDP)*

*“Siempre está la necesidad, las ganas, sería muy tonto, muy equivocado de nuestra parte
hacer todo lo que hacemos si no nos estamos alimentando de personas que tienen más
cercanía con temas que muchas veces queremos tocar pero no tenemos el conocimiento.
Cuando nos surge la necesidad y cuando tenemos los tiempos, pero tratamos que esos
tiempos existan porque también tenemos que crear las condiciones en ese aspecto; noso-
tros hemos tenido conversaciones bien interesantes”. (GCT)*

Aparece también un fenómeno interesante y reiterativo, los grupos no mencionan este tipo de intercambios como externalidades, es decir, en apariencia el intercambio en su acción más práctica debe realizarse y suceder en el espacio físico propio, de cada grupo. No se menciona la necesidad de abrirse, asistir, acudir a otros espacios de otros grupos, sino más bien, son los actores externos los que deben asistir al espacio propiamente grupal para desarrollar este intercambio. Esto denota un probable desinterés por ir hacia el otro, o bien, desinterés por salir al encuentro de otros campos del conocimiento, dando cuenta de cierto ostracismo de algunos grupos.

“Queremos que venga el Señor este, el Jadue¹¹⁶, no me acuerdo cómo se llama, el que estuvo de Alcalde en Recoleta porque yo le escucho harto en la Nuevo Mundo, es un analista bastante serio y maneja una información que, de pronto no es tan masiva, y a mí me interesa que eso lo sepamos todos. Esas conversaciones deben ser abiertas y cuando lo hemos hecho, lo anunciamos, aunque a veces la gente anda muy ocupada y no llega. Está la María Quiñelen que ella es una Machi que también nos interesa mucho y viene bien bastante, nos gustaría encontrarnos con el Elicura, a mí me interesa porque siempre como sociedad, aunque digamos que no somos racistas, siempre terminamos diciendo, pero es que es mapuche para descalificarlo, cuando él habla de la ternura del pueblo Mapuche, yo siento que es algo que tenemos que masificar y, la mejor manera de hacerlo es teniéndolo yo muy claro, tú, las personas que vayamos a participar con él, me encantaría que viniera la Pamela Jiles que anda transmitiendo con su huevada, porque tiene una postura, el Manuel Jaque siento que es una persona no muy conocida, pero interesante, me gusta porque lleva a lo político pero desde un punto de vista espiritual o poético”. (GTC)

En este contexto, la explicación respecto de la imposibilidad de reunirse para el intercambio con otros grupos de teatro es la vorágine del trabajo y el factor tiempo. Esto último se transforma en una nueva contradicción, pues aparece al mismo tiempo la necesidad de constituir redes de intercambio y, por otro lado, la dificultad práctica de los tiempos y la coincidencia de horarios. En este sentido, los intercambios se reducen a encuentros personales que les interesan solo a algunos componentes de los grupos, como por ejemplo, los directores.

El dato más relevante que aparece es el sentido que los actores le dan al intercambio, manifestándose como una autocrítica la ausencia de una comunidad al interior de los grupos artísticos. Pareciera que la atomización social también ha impactado al interior de los grupos, influenciando de esta manera a las nuevas generaciones, desde el factor técnico en el escenario hasta la mística grupal.

“No, no hay intercambio en ese sentido, cada uno ha tenido en forma personal, pero grupalmente no. Porque es difícil juntarlos aquí, yo creo que no existe el sentido de comunidad artística, para mí es terrible lo que digo, juntarnos a conversar de Teatro cuesta

116 Daniel Jadue, Alcalde de Recoleta.

un mundo, hablar con otras compañías, de hecho, tuvimos un acercamiento con una compañía, no voy a nombrarla que está por acá cerca, en un proyecto FONDART muy bonito, un Festival de Teatro acá en Plaza Bogotá y, al final, quedó en nada porque ellos no fueron capaces de sistematizar, increíblemente, las reuniones. La sensación que tengo es que la gente quiere dos cucharadas y a la papa y el proceso de discutir, de dar la vuelta no se está haciendo, lo noto también con mis alumnos, los alumnos llegan a subirse al escenario, no importa si hablan mal, si se mueven mal, ellos quieren estar arriba, pero todo el proceso de llegando paso a paso, creo que la gente no tiene esa (...) de dar los pasos a pasos y es una forma de enfrentar la vida también. Nos pasa también al interior de la compañía que ese problema de repente nos frena, cuando yo pido, porque nunca exijo, el paso a paso a veces es un poco resistido también. Porque hay una dinámica general que funciona así, la necesidad laboral y de percibir recursos rápido te impide también llevar el paso de tener, como no te pagan los espacios de discusión y reflexión, la gente no". (LT)

"Aquí el funcionamiento de las redes es muy pobre, hemos participado en redes, pero se deshacen con una facilidad tremenda. Entonces, llega el entendimiento, por ejemplo, estoy trabajando con esquizofrénicos donde comienzan a saltar los tipos de enfermedades, donde yo digo chucha madre, eso es Teatro, eso es hacer Teatro inconscientemente, o sea, tengo que decir estoy yo enfermo o los (...). Nosotros creemos en las redes y en la necesidad de encontrar pares, pero eso ha sido muy difícil acá". (PFS)

Principales factores que dificultan la articulación entre los grupos actualmente

Esta relación de intercambio entre los grupos tampoco deja de ser interesante cuando se analizan de manera estructural los factores que lo impiden. Una primera cuestión aludida coincide con una mirada al modelo social imperante, es decir, se apunta como culpable de este distanciamiento al sistema que afecta las relaciones humanas en el sentido social y también individual, en el cual se incluyen los actores de teatro.

El efecto logrado por este modelo repercute, especialmente, en el nivel de competitividad entre los grupos, tanto para la sobrevivencia a través de la realización permanente de proyectos culturales como estrategia política del modelo, como también cierto egoísmo que tiene los grupos de convocar a la reflexión en espacios neutrales, no solo sus espacios de trabajo.

Aunque, esta variable se expande al teatro en general, aparece una lucha ideológica y metodológica importante al interior de los grupos entrevistados con un discurso colectivo, que disgrega aún más las tensiones entre las distintas posiciones del teatro chileno (lo popular y lo académico) llevando a la estigmatización de algunos grupos, en especial aquellos con una disposición al intercambio.

Al parecer es una historia conocida, los enfoques populares han desarrollado históricamente principios que profundizan las relaciones, tanto a nivel estético como social. Por otro lado, existen los grupos más herméticos con enfoque académico, que resguardan su producción metodológica dis-

tanciándose y no participando de instancias de intercambio entre grupos teatrales y sociales, en síntesis, se trata de una formación académica cuyo fin estético reduce al grupo a sí mismo, construyendo su aporte a lo social exclusivamente a través del consumo del arte y respondiendo a un modelo cultural que tiene como fin la individuación del sujeto y la parcelación del arte.

“Yo creo que este sistema es muy exitoso porque nos tiene tan ocupados a cada uno de nosotros que no nos damos los tiempos y, de repente, no priorizamos, cuando digo nos mantienen ocupados es que hay que estar haciendo proyectos, hay que estar tratando de conseguirse las lucas, hay que tratar de no quedarse muy solo, por lo tanto, yo no puedo decir necesariamente lo que quiero, lo que siento, lo que pienso. Yo creo que nos tienen súper descentrados. Creo que una gran imposibilidad de encontrarme yo, por ejemplo, con otros creadores es que estamos reocupados tratando de defendernos y de defender lo que hacemos de la mejor manera. Por ahí en diciembre me invitó el Cacho a una experiencia que tenía, el Alfredo Castro montó una cosa que se llamaba el Roble, en el cual había un personaje que era invitado y que uno no tenía idea de la obra, de nada. Yo dije, esto tiene que ver con mi oficio, yo voy, yo me expongo si yo hace tiempo que el ego lo manifiesto de otra manera, no en mi oficio, entonces partí y lo hice, a algunas personas les cayó pésimo porque uno queda súper en pelota en el escenario porque uno no sabe nada y el personaje dice sube, baja, habla más fuerte, dicen con un telepronter, ahora tú vas a caminar. No sé si tú viste la experiencia, yo todavía no sé si me sirvió de algo o tengo ganas de sacarle la mierda al Alfredo Castro, pero con eso te quiero decir que nosotros sí estamos dispuestos, sí tenemos ganas, pero también somos una compañía que está súper estigmatizada y cuesta romper eso. Yo creo que también estigmatizamos a otras compañías y, en estos dimes y diretes, somos poco generosos en general, pero no es gratuito, responde a un sistema súper deshumanizado en el cual estamos viviendo hoy en día”. (GTC)

Esta creciente desarticulación entre los grupos se visualiza en la falta de encuentros que acontece en Chile y en forma transversal a las organizaciones. A diferencia del contexto de Dictadura, donde era evidente la sociabilidad y el encuentro artístico para la resistencia, hoy, por el contrario, es palpable la inexistencia de espacios de intercambio que no solo han afectado al arte, sino también a los sindicatos, a los colegios profesionales, a las universidades, etc., es decir, un desinterés por lo colectivo y una eferescencia por la competitividad, una segmentación instalada que reproduce una sociedad de violencia simbólica.

Estas reflexiones de los entrevistados instalan la pregunta esencial acerca del porqué del oficio del teatro en la actualidad, cuál es el sentido de desarrollar una profesión eminentemente comunicativa, educativa y política cuyo cuerpo interior se encuentra profundamente atomizado.

“Yo voy bastante al Sindicato, me encuentro con colegas y siempre hay con gente que está apurada, que uno quiere preguntarle cómo te va, qué estás haciendo, cómo te ha ido y, o te mienten, porque a todos les va fantástico en este país o no hay tiempo porque se va el Transantiago, porque se va el Metro, porque se va no sé qué y nunca hay un momento de decir, pero sabís que mañana podemos tomarnos un café y conversar... Y eso yo lo extraño porque en épocas tan difíciles como la Dictadura donde realmente había que

irse para la casa temprano, siempre había una instancia en el Sindicato en que nos sentábamos y conversábamos de Arte, de lo que es la creación que es lo que nos hace crecer a todos. Aquí cada uno está metido en su cosa y la verdad es que yo no siento que haya interés en ver otra cosa que no sean los mismos amigos... estaba la voluntad, estaba la necesidad". (ER)

"Es difícil traducirlo, yo creo que hay una tradición, es difícil porque tú eres testigo al igual que yo, que en Buenos Aires sucede, que tú puedes ver a Ricardo Darín junto con un tipo de la compañía más piñufla de Buenos Aires conversando, puede estar Soriano, qué sé yo, pero aquí no sucede, existe un, yo lo llamo clasismo, yo creo que esta es una sociedad bastante competitiva y aguerrida, aguerrida no es la palabra, es una sociedad muy violenta, yo no sé si los años de Dictadura no hicieron más que potenciar ese espíritu de individualismo extremo. Las compañías no comparten experiencias y, lo peor de todo, es que no les interesa. Fue muy difícil provocar encuentros, a no ser que fuera por una cosa puntual que motivara a la gente, pero aun así es difícil juntarse a reflexionar sobre el oficio. Y ahí es donde me surge la pregunta, ¿qué te lleva a ti a ser actor, a ser Teatro?, cuando uno se comunicaba, cuando hablaba ya, pero entonces qué es lo que te impide acercarte al otro a hablar de tus proyectos, aunque no sean iguales, aunque tú digas no voy a hacer eso porque no está en mí, pero me parece que tu proyecto es fabuloso y discutir las diferencias, plantearse aquí hay una, no lo veo en ninguna parte". (LT)

Entre aquellos grupos que han desarrollado nexos más fuertes con las comunidades de base, se han generado espacios de formación teatral e investigación, se ha descubierto una forma de confrontar las metodologías rituales del teatro occidental y las manifestaciones ancestrales traducidas por el teatro antropológico. Estas diferencias entre ritualidad comunitaria indígena y un tipo de ritualidad social desde un trabajador del arte teatral resulta de gran interés. Se menciona a la belleza y al cambio social como una articulación que da sentido al teatro popular, podemos encontrar también elementos que justifican su despliegue desde la resistencia en el ámbito de la sobrevivencia económica. Precisamente, en estos grupos es donde se establece un conflicto entre la filosofía del grupo y los modos de gestionar económicamente.

Aunque, no parece ser un problema, se deja ver una autocrítica insalvable, se habla de financiamiento de las actividades cotidianas, pero no se puede dejar de lado los conflictos ideológicos con el modelo de mercado al que se ven permanentemente empujados para sobrevivir como grupo. Independiente de lo anterior es notable la claridad argumentativa detrás del problema:

"... ¿qué es lo que tenemos más a mano y lo que más hemos usado y desarrollado?, es la creatividad práctica y tenemos los conocimientos, por lo tanto, podemos vender productos claramente diseñados para un tema de consumo en esta sociedad y podemos insertarnos en un nicho que vende, armar eventos de marketing a empresas, pero ahí no estamos mezclando el tema, lo único que se mezcla es la creatividad, pero, claramente, de ahí uno obtiene recursos y, por lo tanto, si tú tienes recursos tienes tiempo... O sea, si tú tienes plata, te tienes que mover menos para poder pagar el agua, la luz, por lo tanto, le puedes dedicar más tiempo al cuento, más de fondo y es lo que nos permite, de alguna manera, sostener el tema, yo no tengo conflicto en vender productos artísticos creados

especialmente para un cuento, porque mi capacidad me lo permite básicamente, ahora, si yo me metiera solo en ese cuento, sería un rollo, pero como me va a permitir sostener la escuela, por lo tanto mi centro de experimentación también, es ganancia para todos lados, pero es claro, o sea, yo no vendo un producto y de ese producto saco tanta plata para el director y un poco de plata para los actores y hago esos enjuagues, sino que es claramente un producto de consumo, que tiene sus reglas, es así, opera de esa manera".
(DDP)

CAPÍTULO VIII

UNA RESIGNIFICACIÓN, NUEVOS ESTILOS, NUEVOS FOCOS

La autodefinición del grupo constituye una reflexión interna respecto de cómo se reconocen como grupo de teatro. En este sentido, hay gran variedad en las formas que adopta cada uno de los proyectos, es decir, desde ser un teatro que adopta todas las líneas (comercial, universitario y escolar, exploratorio) hasta un tipo de teatro popular y político que trabaja exclusivamente desde la comunidad. Esto daría cuenta de grupos que han debido adecuarse a la situación social económica y cultural, sin perder su línea de contenidos, su experimentación permanente y sus principios ideológicos.

En cuanto al público al cual dirigen su trabajo también es bastante heterogéneo, probablemente, porque la necesidad de sobrevivencia requiere de buscar todas las posibilidades de trabajo. Hay diferencias entre los grupos, sea porque han desarrollado una forma de gestión que involucra tener montajes dirigidos a distintos públicos, pero que en algunos casos eso no significa dejar de lado su contacto con la comunidad. Por ejemplo, el grupo Pasmí/Fénix/Sustento realiza funciones a escolares, pero a su vez se dirigen hacia sindicatos y grupos en poblaciones.

“Yo creo que grupos de manera específica y mayormente, pueden ser escolares. Dirigentes y comunidades, siempre populares, grupos en poblaciones”. (PFS)

Por otro lado, están los grupos que definitivamente desarrollan teatro para un público general y no solo dirigido a la comunidad, lo que allí hay es un trabajo hecho, de tal manera, que puede mostrarse en cualquier tipo de escenario, cuestión que formaría parte de la propuesta estética y una visión del teatro para todos. En estos casos, como De Dudosa Procedencia, la comunidad es la base creativa y en alguna forma el aparato crítico (público) que vendría a validar la propuesta teatral, cuestión que implica un impor-

tante avance de la cultura popular, donde se da cuenta de la sabiduría del pueblo ante la apreciación del arte que, en definitiva, valida la propuesta artística que va a ser vendida posteriormente en el mercado artístico.

“Yo diría que es al público en general, el hecho que nosotros hagamos el trabajo en la comunidad no tiene que ver con que hagamos un trabajo solo para la comunidad, es un trabajo que se puede mostrar en cualquier lado. De hecho, nosotros el tema de la población es como nuestro laboratorio, entonces, ahí nosotros presentamos cosas que después se van a presentar, o esos productos que nosotros vendemos o en visitas a otros territorios, ¿cachai?, entonces, ahí nosotros exploramos y creamos y probamos las cosas”. (DDP)

Redes grupales

Otro tema que interesa indagar en este estudio son las redes con las cuales se articulan los grupos entrevistados. Esta variable se relaciona con conocer cómo el grupo y sus integrantes forman parte de redes de cooperación artística, gremial o académica que influyan en su trabajo.

Una primera mirada a su participación con organizaciones es el gremio (sindicato) que resulta ser de poco interés, un alto porcentaje de los entrevistados no participa directamente de las reuniones ni tampoco es socio activo de su gremio teatral, esto por diferentes motivos: desde una falta de pertenencia, hasta visiones políticamente contrarias que impiden su participación.

“No estoy dispuesto a sindicalizarme. Yo me sindicalicé, pero no pago mis cuotas hace como 15 años, así que debo estar fuera, lo que pasa es que en el pasado yo iba al Sindicato pero ahora cacho que estoy fuera”. (DDP)

“Hasta hace un tiempo era siempre, ahora es casi nunca, pero ahí hay un quiebre en que el Sindicato no existe, pero si estoy afiliado al SIDARTE”. (LT)

En cuanto a las redes de intercambio cultural o social hay experiencias relevantes, pues incluyen, no solo encuentros de interés metodológico o político, sino que incluyen un espacio para la generación de recursos económicos. Pero, sigue siendo central el intercambio de experiencias en el sentido amplio, encontrando grupos que interactúan en organizaciones culturales, sociales, teatrales y políticas, tanto en Chile como en el extranjero.

“... somos parte de la Red por una cultura de la paz, que es una organización social vinculada en principio a organizaciones sociales que se juntaron en torno hacer proyectos artísticos, y que han desarrollado en Quilicura, La Florida y ahora le estamos dando a Lampa y Til-Til, estamos en eso hace dos años, siempre, de hecho, hay reuniones sistemáticas a las cuales asistimos la Liliana y yo”. (LT)

“Internacional en encuentros más internacionales, también en talleres y clínicas nacionales e internacionales, en festivales participamos afuera, participamos también en la Red latinoamericana del arte para la transformación social, esa es una de las redes”. (LC)

Los grupos también participan en redes e instancias de intercambio permanente de teatro, desde el territorio local hasta el nivel nacional o internacional donde participan de seminarios, encuentros, clínicas, como agentes chilenos del teatro popular. Hay que mencionar que, estos circuitos no son los mismos donde llegan aquellos grupos más taquilleros de Chile, es decir, se han creado espacios diversos tanto para las muestras, los aprendizajes y generación de recursos donde los propios grupos anfitriones realizan la totalidad de la gestión sin dejar esta labor a gestores culturales o productores como lo hacen otros grupos chilenos en el país y en el extranjero.

“... sí, en muestras de teatro en las comunas, a nivel nacional en algunos seminarios, de hecho, fuimos parte del primer encuentro de teatro independiente latinoamericano en México, no pudimos asistir, aun cuando fuimos invitados porque somos parte de esa red”. (LT)

“Acá en Chile el circo del mundo, gente de Valdivia, de Ancud, encuentros que se han hecho en puerto Saavedra, ahora se va hacer una reunión en el marco de Entepola”. (LC)

Existe evidente relación entre las redes y los ingresos económicos de los grupos, desde la realización de un encuentro que incluya talleres, hasta una cátedra en una universidad que signifique un posible espacio para el ingreso económico. En este sentido, son variados los espacios donde se realizan actividades, fundamentalmente, pedagógicas y/o académicas que signifiquen un posible trabajo.

Así, por lo general, los grupos de teatro desarrollan una variada gama de trabajos en variados espacios organizacionales e institucionales tales como colegios, municipalidades y organizaciones sociales donde se realizan talleres de teatro, zancos, construcción de muñecos, o bien, se implementan estrategias laborales que, de forma sistemática, apuntan solamente a colegios, empresas y organizaciones sociales.

Ejes y focos del trabajo grupal

Al indagar acerca de las trayectorias y los elementos que han llevado al grupo a especializarse por temas o áreas específicas de trabajo, la respuesta general es que no existirían fórmulas definitivas y, más bien, es la práctica cotidiana, la investigación y la discusión lo que define la trayectoria los estilos y las líneas del trabajo del grupo.

También aparecen elementos de coyunturas sociales y políticas que empujan al grupo a manifestarse creativamente y hacer propuestas relativas al contexto y a las necesidades de los integrantes del grupo. Un elemento que los define es, precisamente, una metodología permanente de observación social y cultural que debe ser absorbida en la reflexión del grupo para avanzar hacia las propuestas de contenidos dramáticos, sean estas a través de métodos de creación colectiva, o bien, desde un rol directivo dependiendo de las modalidades de cada grupo.

“Yo creo que son más o menos 22 montajes teatrales, era más o menos uno al año, donde la temática era el tema social a través de la creación colectiva o adaptación de alguno de los integrantes. Es que aparecen otros temas, tú no vas a decir que era importante que te hablaran de violencia intrafamiliar hace 15 años, no importaba que el compadre le pegara un coschacho a la mina, si había mirado otro compadre, había que coscachearla no más y ahora ese es un tema terrible, por eso te digo, que se abrieron canales de sensibilización en otras áreas, de la salud, de la educación y eso hace que nosotros necesariamente nos hayamos ido modificando de manera casi intuitiva”. (LC)

Escuela y talleres de formación teatral

Uno de los elementos que, permanentemente, aparecen entre los objetivos de los grupos de teatro es hacer una escuela o participar como un espacio para la formación teatral. Aunque, por lo general, son espacios que han sido buscados en forma externa para la generación de ingresos económicos, el espacio de formación desde la perspectiva particular de los grupos es un elemento siempre relevante que se espera instalar en algún momento como eje de su trabajo. Este afán pedagógico surge por distintos motivos, entre los más importantes está la demanda de la comunidad social cada vez que la dinámica del teatro comunitario incluye realización de muestras talleres o foros temáticos como parte de su propia dinámica de resistencia. Es allí cuando la necesidad de desarrollar actividades formativas en las comunidades irrumpe con fuerza para los grupos de teatro.

“Pero, si sentimos la necesidad de que haya más gente trabajando en esto, porque la gente quiere que uno vuelva, quiere seguir trabajando, para mí yo encuentro que hay una necesidad, un interés, una inquietud de hacer que este estilo de trabajo sea permanente en todas las poblaciones de escasos recursos (...), pero ¿dónde está la gente?, entonces el tema de la formación es muy importante”. (PFS)

Esta demanda no surge espontánea, ya que algunos grupos establecen un vínculo con la comunidad, o bien, en todos los lugares donde se presentan, cuyo sello queda establecido desde un teatro pedagógico, esto desde la perspectiva de que el teatro en general es una herramienta para

desarrollar habilidades para la vida. De manera general, el teatro es visto como un dispositivo que permite la articulación entre artistas, público o comunidades, donde se establecen acuerdos prácticos y simbólicos. Cuando un grupo se presenta en algún lugar comúnmente el público, ve en este evento una oportunidad para generar sensibilidades individuales y colectivas solo con ser espectador de una función, especialmente, cuando se trata de obras de teatro que contienen un discurso crítico. Pero, además, se establecen nexos prácticos, es decir, el teatro permite una motivación social que demanda la realización de talleres ya no solo como un espacio para observar una obra, sino también para comenzar un proceso de expresión creativa.

“Yo le doy la máxima importancia, porque nosotros en todos los talleres que hacemos de expresión oral, en todos los talleres que inventamos, por último, dejamos el sello del Riel damos a conocer lo que es el Teatro, la herramienta eficaz que es en todas las cosas de la vida”. (ER)

Un caso interesante es el que ha ido desarrollando el grupo La Carreta y Elatep (Escuela latinoamericana de teatro popular) que, aunque de poca masividad, ha enfocado su trabajo formativo a niños y adolescentes al alero del Entepola, un espacio de formación que se ha ido estructurando en los últimos años y que ha logrado, entre otras cosas, que un grupo de jóvenes experimenten el teatro no solo en su población, sino también constituyendo elencos juveniles que viajan al extranjero a compartir su experiencia social y artística. Este espacio se transforma en albergue de las inquietudes juveniles donde se despliegan talentos creativos y liderazgos sociales, ambos como dispositivos de resistencia, desde los resultados de una obra teatral a cargo de grupos interdisciplinarios con pedagogía teatral hasta las capacidades de argumentar desde los jóvenes los vaivenes de vulnerabilidad de una comunidad social. En síntesis, una oportunidad para crear ciudadanía con análisis crítico, a través del teatro entre los jóvenes pertenecientes a una comunidad excluida.

“... los jóvenes están tomando decisiones de vida, llegaron a un minuto en donde salen de la educación formal sin oportunidad y con tremendos talentos, poder tener un oferta, en ese sentido, ofrecerles la posibilidad de canalizar todas sus capacidades en esta escuela donde, con un equipo de trabajo multidisciplinario, se trabaja en este proceso de formación de líderes, a través del teatro, pero muy bien formados, con técnicas teatrales, sin tenerle miedo a ese concepto, con conocimiento, que nadie tenga que decir nada de la formación de ellos. Escuela Latinoamericana de Teatro Popular, en donde invitar a directores de otras culturas, especialmente, latinoamericanos, acogerlos y que hagan estadias de tres-seis meses con los muchachos. Escuela abierta donde él sienta que viene a algo que es potente y no de pasada, una escuela de lunes a sábado, con un currículo, donde él tiene que esforzarse enormemente, que entre las seis y las diez de la noche y él sabe que ahí va a salir formado”. (LC)

Intervención con grupos sociales específicos

A diferencia de los grupos tradicionales de teatro, que implementan una obra para comercializar en el mercado artístico (salas, colegios, empresas, etc.), lo que caracteriza a algunos de los grupos entrevistados de teatro popular y comunitario son las comunidades específicas donde enfocan su trabajo, allí existe gran diversidad que, a su vez constituye, un eje de su funcionamiento. Sin embargo, la propia dinámica de las comunidades sociales y el teatro no siempre permaneció articulada.

Los grupos que constituyen esta línea tardan grandes períodos para definir “su espacio de trabajo comunitario” y, después de experimentar con varias comunidades, resuelven continuar con aquellos grupos sociales donde el vínculo se ve fortalecido entre las partes, como el caso del grupo Pasmí/Fénix/Sustento.

“(...) hemos pasado por una diversidad de comunidades, pero muy grande, hemos pasado por seropositivos, mujeres con cáncer, prostitutas, jóvenes y niños en riesgo social de ser abusados sexualmente, inmigrantes, personas con discapacidad mental o física, mujeres sobrevivientes de violencia, no recuerdo porque han sido tantas cosas, pero hemos pasado por muchas y han querido seguir, pero finalmente no se han dado las instancias o las posibilidades. En la cárcel se dio la instancia por una decisión propia de decir, sí vamos a continuar con o sin fondos, a pesar de todas las trabas que pone la institución. Como también se está dando esta instancia con los jóvenes con temas de salud mental, que nos está dando una posibilidad de abrir otra cosa, de aprender nosotros mismos (...). Además, lo que se está desarrollando actualmente es la posibilidad real con chicos de la cárcel que podían seguir haciendo teatro cuando salgan, ellos trabajando como docentes, o como agentes puntuales”. (PFS)

“Hemos estado trabajando con mujeres violentadas y con algún grado de esquizofrenia, también hemos tenido vínculos con Salud en el Día Mundial del SIDA en Chile y, por temas también de intervención, hemos llegado a trabajar, llegamos a trabajar hasta ocho años en el Servicio de Salud Metropolitano Sur en el tema de las enfermedades respiratorias, fuimos pioneros en eso en la zona Sur, bajando los niveles de mortalidad de los niños entre 0 y 1 años por causa de enfermedades respiratorias agudas”. (LC)

Las trayectorias entre la Dictadura y la Transición Democrática, no siempre significó para el teatro popular y político un espacio de relaciones entre los grupos y las comunidades sociales. En los años 80, un importante número de actores y actrices retorna del exilio con la convicción de acompañar el proceso político del país y así lo hicieron, al menos gran parte de esta década, logrando una motivación por continuar desarrollando teatro social, sin embargo, se encuentran con un escenario distinto al que dejaron notando profundos cambios sociales y culturales. Algunos retornados conformaron desde la militancia política, muchos elencos, cuyo objetivo era generar apertura en las distintas comunidades para acompañar el proceso sociopolítico, pero también vieron en estos espacios una oportunidad

laboral de sobrevivencia que no tenían en las salas tradicionales. En el aspecto estético, se desarrollaron estilos de guerrilla para poder mostrar sus trabajos en todo tipo de espacios.

“... lo que se hizo fue abrir espacios sociales porque no teníamos espacios donde trabajar e hicimos una, en ese entonces éramos todos militantes políticos, por lo tanto, hicimos un estudio de qué era lo que se necesitaba en esos momentos, además de lo que necesitábamos nosotros para trabajar, porque nosotros podíamos hacerlo en la calle también. Y nos dimos cuenta que los sindicatos estaban cerrados que la gente no iba a los sindicatos, que cuando un sindicato tenía un conflicto el entorno no los acompañaba, entonces dijimos vamos a los sindicatos y empezamos a abrir y abrir sindicatos y no solo nosotros, poníamos exposiciones de fotos, de pinturas y creamos todo un vínculo con los trabajadores que, en ese momento, nos sirvió a nosotros y yo creo que también les sirvió a ellos”. (ER)

Una vez concluido el régimen militar y cuando el periodo de Transición ya estaba instalado en sus primeros años, se fueron dando cuenta que Chile había cambiado radicalmente. Los espacios tradicionales de resistencia cultural logrados en Dictadura ya no eran los mismos: los sindicatos, las poblaciones, los espacios públicos ya no eran los espacios de intercambio histórico que tuvieron el teatro y la sociedad. Los esfuerzos por mantener un teatro popular tuvieron que adecuarse a un modelo sociocultural distinto: un público y una sociedad influida fuertemente por la masividad de la TV y sus programas chatarras, un temor instalado en las comunidades producto de la Dictadura, el surgimiento de nuevos públicos especialmente juveniles. En resumen, el teatro popular de resistencia política se encontró de un momento a otro con un nuevo sujeto social, una ciudadanía ferozmente desintegrada.

Podemos agregar que este vacío cultural sufrido en Chile durante los años de dictadura impactó profundamente el tejido social donde se incluye la relación simbólica entre el arte y los grupos sociales, pero continuó durante la Transición Democrática, obligando a algunos grupos, especialmente los retornados, a desarrollar un tipo de teatro para todo público, una búsqueda como dispositivo de experimentación entre lo artístico y lo social, y también como un espacio laboral para la sobrevivencia.

“Luego, cuando volvimos de Suecia todo estaba cambiado, nos dedicamos a trabajar con estudiantes y cuando llegó este, cuando estuvimos en este Festival Mundial de Teatro en el 93, nos dimos cuenta que teníamos un público importante que no sabíamos que teníamos y ahí dijimos, vamos a hacer un Teatro para todos, no nos vamos a enfocar en esto. A eso hay que sumarle que después del No, ya los sindicatos no nos recibían, en las poblaciones nadie iba, que todavía pasa que nadie va a no ser que vayan de la tele, porque esa es una realidad, entonces nosotros decidimos transformarnos en un teatro para todos y hacer nuestras giras”. (ER)

Carnavales

Una de las características de la teatralidad latinoamericana son sus fiestas y sus carnavales. Existe variada evidencia que indica que el teatro popular latinoamericano, generalmente, desarrolla técnicas de carnaval para sus montajes habiendo múltiples grupos que encarnan y articulan entre sus montajes la fiesta tradicional con los contenidos dramáticos¹¹⁷.

Entre los entrevistados, el único grupo que viene desarrollando esta línea de trabajo que coincide con su enfoque de teatro popular y comunitario es *De Dudosa Procedencia*. Con diez años de experiencia de la celebración del Wetripantu en el sector de los Copihues en la comuna de La Florida, cada año este grupo convoca a los vecinos y artistas populares a desarrollar esta festividad. Al igual que el carnaval de La Pincoya desarrollado por grupos de artistas populares, De Dudosa Procedencia es el grupo que lidera en conjunto con las organizaciones sociales del sector esta actividad. Aunque al principio no tuvo mucha publicidad, en este sector de Santiago es la única experiencia donde el teatro y los carnavales surgen como fiesta comunitaria de gran impacto en la actualidad.

“... nos empezamos a encontrar en un contexto carnavalesco, que empieza a ser desarrollado y más visto públicamente en estos últimos años, anteriormente, eso era como pa’ adentro, en la comunidad en que se hacía, ahora se está abriendo a la participación colectiva y tiene que ver con eso, con la participación, ya sea pasiva o activa, pero participación, que no se estaba dando y que de alguna manera, por sincronía, se fue dando solo acá, en la búsqueda de distintos grupos, digamos, no es que uno haya sido dueño, haya encontrado el cuento”. (DDP)

La distinción que surge entre los grupos de teatro que, realizan o no esta línea de trabajo, está dada por su cercanía con la comunidad, actividades permanentes en conjunto y, finalmente, porque detrás de esta necesidad existe un enfoque teórico fuertemente vinculado al teatro antropológico y al teatro corporal. Las influencias en Chile son claramente realizadas por Andrés Pérez y su origen en el teatro callejero, aunque en forma posterior, el Teatro Circo no haya desarrollado más profundamente esta línea con la comunidad.

“Pero, yo creo que confluyeron todas las experiencias anteriores, donde se mezcla el teatro antropológico, el teatro de sala, el Andrés Pérez, el Mauricio Celedón y empezamos a tener vertientes. Los grupos que vienen desde afuera, como los españoles y después los franceses, que vienen con sus historias y, de alguna manera, eso le dio un impulso al cuento. Pero, también mucho con el trabajo latinoamericano que se ha venido de-

117 Importantes grupos latinoamericanos incluyen el carnaval en sus líneas de trabajo.

Teatro en Argentina, ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=z33wcfL-ARw>

Teatro en Colombia, ver en: <http://teatroindependientelaplata.blogspot.com/2013/07/la-mejor-murga-del-carnaval-uruguayo.html>

sarrollando en algunos grupos, como el TUN por ejemplo, trabajó sobre el tema de la identidad básicamente. Entonces, el tema de los carnavales se está desarrollando y se va a seguir (...) desarrollar mucho más en un par de años, yo creo, va a ser mucho más potente". (DDP)

Es importante diferenciar el carnaval de los pasacalles, el primero como un dispositivo cultural con dimensiones antropológicas ligadas al sentido, especialmente de las comunidades ancestrales, cuyos contenidos esenciales están en la simbiosis del bien y el mal, los elementos naturales, lo divino y lo profano y el sentido colectivo de lo pagano.

Por su parte, los pasacalles son instrumentos que han sido utilizados por el teatro como dispositivo de promoción y difusión de actividades, como foco de atención utilizado preferentemente por grupos de teatro y circo. La mayoría de los grupos entrevistados ha experimentado en varias ocasiones la realización de Pasacalles como uno de los instrumentos para dar a conocer sus trabajos artísticos o la promoción de alguna actividad comunitaria, no así de Carnavales.

Encuentros

Otra línea de trabajo que, generalmente, desarrollan los grupos de teatro popular en esta articulación social y comunitaria son los Encuentros de teatro, sea como grupos que coordinan y gestionan un encuentro, sea como participantes invitados. Estos espacios de intercambio no solo articulan a los grupos de teatro y la comunidad, sino también a los grupos entre ellos. La evidencia empírica surgida a partir de los años 90 son los Festivales de teatro, especialmente, la experiencia de Teatro a Mil.

Existe gran diferencia al hablar de Festival y Encuentro, el primero da cuenta de un evento frente al cual, como se menciona en el marco teórico, tiene como base la muestra de obras de teatro de nivel profesional constituidas en el mercado teatral local. El Festival, con su gran impacto en Chile, logró en los últimos 20 años ser un artífice entre el teatro profesional y el público asistente, otorgando importancia a la gestión cultural de productores y municipios que compran las funciones para entregarlas a una audiencia, generalmente de manera gratuita.

El Encuentro, por su parte, surge de la necesidad de los grupos de teatro para intercambiar experiencias, conocimientos y creatividad. A eso se le suma, en el caso de los encuentros en Chile y Latinoamérica, el componente comunitario, donde organizaciones sociales y grupos de teatro comparten conocimiento, espacios de expresión y, especialmente, comparten la organización del Encuentro. Esta gran diferencia es palpable entre grupos de teatro "oficial o taquilleros"¹¹⁸ y aquellos grupos de teatro popular que

118 Taquilleros en referencia al número de taquilla que venden por temporada, especialmente en salas de teatro o número de funciones vendidas anualmente.

instalan estos dispositivos socioculturales en sectores y comunas generalmente pobres y excluidas.

Existe entre los entrevistados distintos tipos de cercanías a los Encuentros, la más reconocida es haber participado en más de alguna ocasión en alguno de ellos, sea en Chile como en el extranjero. Al centro de los discursos, respecto de los encuentros, está la necesidad de querer demostrar y demostrarse como una ciudadanía teatral, con ideas, con sueños, con luchas propias que no han concluido, aquí cobra sentido el encuentro como espacio de crecimiento y fortalecimiento de identidades, subjetividades y, por qué no decirlo, de experimentación y exploración teatral.

Existe gran interés en estos vínculos, pero no siempre se dan las condiciones favorables para desarrollar. Los intercambios, por lo general, intentan una amplia convocatoria a grupos latinoamericanos para observar distintas realidades, grupos que hacen el esfuerzo de financiar pasajes desde largas distancias y no siempre son favorables las condiciones económicas de los grupos anfitriones.

“Primero que nada, queremos demostrar que los actores somos ciudadanos, que somos seres pensantes, que tenemos nuestras ideas, que no tenemos nada que celebrar nosotros y cuáles son nuestros sueños porque cuando uno tiene un sueño lucha por eso. Y si esto lo podemos hacer a nivel latinoamericano, con representantes, tenemos gente que está interesada en venir y que ahora sí que estarían dispuestos a pagar su pasaje hacer un encuentro ni siquiera de muestra, sino que un encuentro donde podamos nosotros conversar y sacar un documento hacia el Bicentenario. Hemos estado tomando contacto con la gente del Teatro de San Luis y Mendoza, con la gente de Honduras, con México, la idea nuestra es hacer un encuentro latinoamericano e invitar a algunos colegas chilenos que a nosotros nos interesan, no queremos hacer una muestra, queremos hacer un encuentro en donde podamos sentarnos a discutir y decir, mira está la situación de nuestro país”. (ER)

“Tratamos de armar un encuentro el año pasado con la gente que habíamos conocido en Chillán, pero presentamos un proyecto y no nos fue aprobado y nosotros no podíamos pagar ni pasaje, pero este año estamos tratando de hacer un Encuentro por el Bicentenario”. (ER)

También están las tensiones propias de los grupos que intentan, de manera atomizada, generar este tipo de instancias. Aunque se valora el espacio del encuentro, tanto de intercambio como de adquisición de conocimientos, existen también algunos temores, como, por ejemplo, asumir tareas de gestión o entregar conocimientos y experiencias adquiridos por algunos grupos con el miedo a perder protagonismo. Lamentablemente, esta también es parte de los resultados de la desarticulación entre actores y entre grupos de teatro popular, cada quien defendiéndose como puede en la selva del mercado, cuestión que ha influenciado poderosamente el

sentido del intercambio con otro igual, grupos que tienen objetivos similares, pero que, de distinta forma, han cursado sus trayectorias.

"... o sea, redes hay y se están haciendo o están en permanente movimiento, o sea, lo que a nosotros nos interesa es participar en las redes, pero desde nuestro trabajo, desde lo que hemos venido haciendo. Claro, de hecho ahora vamos a relacionarnos con la gente de La Carreta, pero a partir de nuestro trabajo, no de La Carreta quiere, si bien respetamos la instancia de que ellos son los organizadores, pero nosotros ponemos la impronta, que es lo que nosotros queremos para poder establecer esta red de intercambio de conocimiento, cada uno tiene que estar claro también como grupo para no ser absorbido por el ego del maestro o el ego de la organización que esté en ese momento operando. Pero, de hecho así nosotros operamos estos componentes, nosotros tenemos nuestra propia característica y, finalmente, terminamos siendo una parte importante del encuentro, al, precisamente, preservar nuestra forma de funcionamiento, que era parte ya de haber recogido conocimiento de muchos lados y eso nos daba una impronta mucho más clara en la discusión con los otros grupos que venían de afuera, era mucho más rico lo que se daba aquí, que lo que se daba en la casa central del encuentro". (GTC)

Finalmente, con relación a los Encuentros de teatro, existe desde hace casi treinta años en Chile el Entepola como ícono del intercambio entre teatreros del país y de Latinoamérica. Gran parte de los entrevistados han participado de este espacio a lo largo de los años, sea como grupos de teatro o sea como organizadores del encuentro, lo que constituye un caso único en Chile que, independiente de las críticas realizadas en relación a la calidad de los montajes, se mantiene a través de proyectos a cargo del grupo *La Carreta*.

Esta última cuestión, referente a la calidad estética desarrollada en los encuentros de teatro popular, está entre las discusiones que se han ido instalando en el equipo que gestiona estos encuentros. Dada la experiencia de tanto tiempo realizando el Entepola, existe cierto manejo para realizar su gestión administrativa y financieras, sin embargo, aún se mantienen ciertos temas inconclusos relativos a la calidad de las obras y al impacto social que evidencie el avance para la transformación social y cultural.

Hay tres elementos relevantes de rescatar del grupo La Carreta: el primero dice relación con que aparece una potente autocrítica, evidenciando al interior del teatro popular una importante capacidad de analizar situaciones falentes sin perder el objetivo final del encuentro el cual es realzar los esfuerzos para mantener este espacio. En segundo lugar, se manifiesta con claridad una manera de ver al teatro popular como dispositivo de resistencia en medio de un modelo de mercado que cada año tiene que sortear dificultades para financiarlo. Y en tercer lugar y, tal vez, lo más importante: la convicción de mantener, a través del Entepola, una lucha simbólica entre la hegemonía cultural y los espacios sociales, con grupos de teatro y organizaciones que permiten mantener vivos estos espacios de resistencia.

“... no es una gran complicación es, simplemente, hacer los deslindes para canalizar las energías lo mejor posible, para que esta experiencia ENTEPOLA que lleva tanto tiempo se mantenga en este tiempo, sea sólida. Hemos hecho cambios profundos que apuntan a entender que lo social ya está instalado y, cómo mejoramos esto de calidad artística, nos interesa mucho el nuevo concepto de la formación de nuevas audiencias, como dice el concepto oficialista para no perder el público. Porque hay una oferta teatral muy grande, entonces, si no instalamos nuestros temas, que son los temas sociales que a nosotros nos interesan, si no nos instalamos de buena manera y lo hacemos de mala manera, mal presentada podemos ahuyentar a nuestra propia gente, la seducción es muy grande de otros sectores”. (LC)

CAPÍTULO IX

DESAFÍOS, FORTALEZAS Y PROYECCIONES

El último objetivo de la investigación pretende indagar acerca de la gestión práctica de los grupos en la actualidad, información con la cual es posible hacerse una idea del funcionamiento propiamente tal de los grupos. Debilidades, fortalezas y proyecciones del grupo son las categorías que bordean esta última parte del análisis.

Desafíos del grupo

Respecto de las características a superar, en general, por los grupos está tener una buena gestión grupal para lograr, por ejemplo, un éxito económico. La primera es lograr visibilización en el medio, sea a nivel nacional o internacional, una vez instalada la imagen del grupo en el imaginario artístico y social ya se puede decir que se tiene un sitio donde poder ofertar los productos estéticos. Otra característica deficitaria son los roles al interior del grupo para ordenar los objetivos impuestos y la racionalidad de su funcionamiento y, algo muy importante, un espacio fijo donde funcionar como una oficina que permita las condiciones de ordenar y mejorar las tareas prácticas.

Lo anterior se logra a través de buenas estrategias que consigan los recursos, a partir de acciones de producción artística y comercial de tal forma que, en el tiempo, se puedan cumplir grandes expectativas como, por ejemplo, llegar a un proyecto de escuela. Para esto se requieren grandes esfuerzos relativos a la autogestión cuidándose de las malas prácticas de algunos productores.

“... yo creo que nosotros tenemos que aprender a hacer autogestión, así ganemos menos... El Riel siempre ha autogestionado, nosotros en 28 años nos hemos ganado 3 FON-

DART, uno de 18 millones, los otros dos de 3 y 5 millones en 28 años no es nada, siempre nos hemos autogestionado y siempre aparece de algún lado algo y creo que la autogestión también pasa por el hecho de gestionar las presentaciones. Porque, yo creo que, uno puede montar una obra así si se junta... lo que hay que aprender es la gestión de hacer funciones, dónde vamos, cómo vamos, cuánto cobramos marketing... eso es lo más importante... Cuando encontremos un productor que se atreva con el Riel no vamos a tener ningún problema, pero hasta ahora todos los que han pasado no han servido para nada, hasta nos han estafado". (ER)

"Dentro de las debilidades está la falta de seguimiento económico en la producción de ventas de venta de funciones, aparece como una pata muy coja del grupo porque, hoy día en lo que es la producción de llegada a la sala, no ha sido tan difícil llegar y presentarse, pero en esa pata de vender las funciones a los colegios es más difícil. La incapacidad nuestra, la no experticia de los integrantes para esa labor". (LT)

Para consolidar al grupo se requiere capacitación en los temas de administración, contabilidad, claro está, para aquellos participantes que lo requieran, sin embargo, el ideal es que este trabajo lo realice un profesional del área y asumiendo la división en el trabajo. Estos contenidos y habilidades no precisamente son enseñados en la universidad y mientras la competencia en el rubro permanezca, la visión del grupo como microempresa es uno de los mejores ejemplos para establecerse.

La cuestión es tener un grupo capacitado para desarrollar todas las áreas, que son múltiples, muchas más herramientas de equipo para alcanzar un nivel de funcionalidad, distribución de tareas y no descansar exclusivamente en una o dos personas del grupo. Esto definiría parte del éxito administrativo con capacidades de marketing con integrantes financiados y con disposición para estos procesos. Pero, no es suficiente, integrar ciertas especialidades supone ampliar el número de integrantes capacitados y de verdad aportando a la gestión grupal, lo que implica mayor esfuerzo para adquirir recursos.

"... personas tremendamente sensibilizadas en el tema, no ajenos, no profesionales ajenos, porque estuvimos trabajando todo el tema de los seminarios con un psicólogo psicodramatista comunitario, no podía ser un psicólogo cualquiera, voy a trabajar el tema con un sociólogo que tenga las herramientas, que entienda del tema". (LC)

Uno de los problemas permanentes de este tipo de grupos es la falta de sistematización de sus prácticas, desde lo metodológico, estético y también en lo administrativo. Por ejemplo, resolver los problemas de gestión de ventas de funciones, elemento central en la vida de un grupo, ha sido una debilidad permanente y ha significado varios intentos buscando un "productor que se haga cargo". Lamentablemente, no se ha tenido éxito al menos por dos razones: la primera es que no hay una profesionalización de la producción teatral, pues existen carreras de corto plazo centradas en la gestión cultural que, no necesariamente, interpreta las necesidades del

teatro popular. La segunda razón es que los integrantes de los grupos son conscientes de esta necesidad, pero no todos están dispuestos a dejar el oficio creativo para dedicarse a la producción.

“... los vendedores de las obras les ofrecen a los profesores a cargo de comprar la obra, darles un porcentaje por cada entrada, entonces, eso es una mala costumbre que ya está adquirida, pero que es difícil de revertir, cosa que nosotros no hacemos porque pensamos que es impropia, pero frente a eso es muy difícil de competir”. (LT)

Fortalezas del grupo

Por su parte, las fortalezas del grupo son variadas y se establecen en al menos tres planos: el primero es *la relación y el lazo afectivo* entre los individuos del grupo, permitiendo la confianza necesaria para enfrentar en forma colectiva las debilidades y continuar con la labor, esto definiría un tipo de contención mutua que incluye importantes niveles de amistad y afecto, pero al mismo tiempo, una cohesión grupal que facilita la resiliencia y la autocrítica entre los integrantes.

“Yo creo que lo más heavy que tenemos es que somos muy amigos, entrañablemente amigos. La multiplicidad de funciones y una buena capacidad de equipo en todo sentido. Todos confiamos en todos y eso te da una tranquilidad para hacer, para enfrentar cosas, quizás muchas veces sin estar de acuerdo”. (PFS)

“Un grupo tremendamente cohesionado, que tiene capacidad de ser real y honesto en todos los sentidos, creo que es un grupo y creo que hay un concepto para que entiendas, hay mucho amor entre nosotros, mucho cariño, mucho respeto, fraternidad, siempre lo hubo”. (LC)

Un segundo elemento es el trabajo colectivo en torno al *hacer metodológico* logrado a través del tiempo y, especialmente, influenciado por los integrantes que han entregado su experiencia a los más jóvenes. Esto implica un proceso permanente de formación y escuela grupal que influye como fortaleza y permite el tercer elemento clave: *la creatividad* para el funcionamiento técnico y de sentido que requiere el oficio, la metodología de trabajo proviene, necesariamente, de una perspectiva ideológica del quehacer teatral que, no por coincidencia, agrupa a una serie de individuos que acuerdan en hacer teatro popular de la manera en que se decide colectivamente en torno al método, sea al interior del grupo o sea hacia la comunidad.

“Nuestras fortalezas están, especialmente, en la creatividad, el desarrollo de la metodología y la visión del teatro”. (DDP)

No es coincidencia que la experiencia de vida de Víctor Jara, le haya permitido construir aquella hermosa frase “el hombre es un creador”. Su experiencia en el teatro le permitió visualizar, en gran medida, al mundo desde este oficio, que liga con una concepción política y social del arte. Esto quiere decir que el teatro, en general y, particularmente, en teatro popular, obliga a la construcción de un tipo de hombre y mujer creadores en variados planos.

“Tienes un tipo que es capaz de construir cualquier cosa, o sea, un tipo que es manufacturador de cualquier elemento. La posibilidad de construir sus propias escenografías, la posibilidad de contar con un director dentro del elenco y la posibilidad de que alguien administre la compañía, yo creo que esos tres ejes importantes que creo que son como el potencial fuerte y la posibilidad de autogestionar los textos, de autogestionar la dirección, de autogestionar la administración de los recursos y de autogestionar la manufactura de todos los elementos que se necesitan arriba del escenario”. (LT)

Finalmente, el elemento simbólico instalado en la frase: “me picó el bichito del teatro”, contiene en su interior un sentido de pertenencia al teatro y al arte, tanto para los que se dedican a él, como para aquellos que alguna vez lo practicaron.

Mientras el concepto que mantiene vivo al teatro, a decir de algunos entrevistados, es la dimensión mística, cuestión profundamente marginada en nuestro actual modelo cultural, se torna fácil el surgimiento de una hipótesis: la MÍSTICA es lograda al interior de los grupos de teatro porque articula *un tipo de metodología, unas relaciones afectuosas y una fuente de creatividad* que hacen posible la continuidad y fortaleza del teatro social.

“Es la mística, la disciplina y, yo creo que lo más importante, es la pasión por hacer Teatro, por ejemplo, una chica nos decía que ella siempre había hecho Teatro para ganar monedas, ha trabajado en grupos pa’ los colegios y dice que, desde que entró al Riel, le dieron ganas de hacer Teatro, a nosotros nos parecía increíble, esa es la pasión”. (ER)

Éxito económico

Aun con estas debilidades, los grupos han logrado momentos de éxito financiero que les ha permitido un desarrollo normal de su oficio en distintos períodos y en distintos niveles. Por ejemplo, el grupo *Pasmi/Fénix/Sustento* logró este momento con su obra “*Metamorfosis*”, en dos meses armaron este montaje que, entre 2003 y 2004, les permitió, según ellos, su mejor momento económico solamente con funciones en colegios.

La compañía de teatro de *De Dudosa Procedencia* siempre ha sobrevivido del teatro combinando elementos del teatro y la producción de eventos. Su mejor momento fue entre los años 2000 al 2003 donde trabajaron para

agencias y productoras establecidas en el mercado en combinación con el trabajo comunitario. Pero, no siempre el trabajo resultó así de fácil.

"... después se pobló de agencias todo el mercado entonces bajaron los precios a los cuales nosotros podíamos acceder como compañía, entonces, las agencias para poder competir entre ellas bajaron los costos, hasta un momento en que era insostenible en el mercado hacer un trabajo de calidad, entonces, ahí lo que hicimos fue tirarnos como productora independiente y no trabajar para las agencias, pero ahora estamos en el tema de nosotros tratar directamente con los clientes, sin intermediarios". (DDP)

Un elemento fundamental en el éxito de los grupos, al igual como le sucede a la mayoría de los grupos de teatro en Chile, es la alianza con los medios de prensa, pues permite que el nombre de los grupos sea conocido y obtener una buena taquilla.

El caso del *Teatro El Riel* es un caso singular donde se utilizan también estrategias diversas, como por ejemplo, un buen contacto con la red de embajadas existente en este país. Una vez que se logra saltar esa valla del desconocimiento público del grupo es posible continuar de una manera mucho más fácil en el circuito de la industria teatral.

"El alma buena de Se-Chuan" abrió las puertas del Riel a la prensa, como era un director alemán, discípulo de Brecht, que lo trajo el Instituto Goethe y que él eligió entre muchos grupos al Riel, luego fue "Los diálogos de La Merced", esto fue algo especial que hizo también que mucha prensa fuera, que tuviéramos muy buenas críticas y mucha gente que nunca había querido ir a ver al Riel empezó a aparecer, la dimos en dos temporadas, en dos museos y siempre llenos. Los museos se encargaron de difundir y de revolverla para que fueran, fue la Televisión y, como era algo tan especial, llegaron políticos, que también hacían que llegara la Televisión, entonces eso ayudó mucho". (ER)

Distintos caminos han debido seguir los grupos de teatro popular para obtener un lugar de privilegio en el mercado teatral chileno. Otra de las vías ha sido sumarse al programa Teatro a Mil, productora con bastante trayectoria que compra obras de teatro a partir del éxito de taquilla y crítica que han obtenido las distintas obras. Aunque, son contadas las compañías y grupos que pueden acceder a este espacio comercial, en algunos casos se logra en distintos periodos de tiempo.

Es el caso de la *compañía La Tirana* con su obra "*La cabeza contra la pared*" en el galpón 7 que durante el año 2004 logró un importante éxito económico.

"... me acuerdo que fue muy discutido en la compañía con el antiguo director, que fue entrar a la Televisión, lograr que la tele nos hiciera una nota, me acuerdo que tú le hincaste mucho el diente a eso, con medianos resultados, en ese momento teníamos una persona que se dedicaba a eso y logramos tener notas en los cuatro canales, o sea, Mega, Chilevisión, TVN y Canal 13, en los programas de espectáculos y 24 horas nos hizo una nota de cerca de dos minutos, dentro de 24 horas se hizo una pequeña revisión de lo que era La Tirana y yo lo tengo grabado en un video, al punto que la periodista quedó muy

impresionada de lo que hacíamos y del montaje, porque en ese montaje hacíamos al final la parte marcha que tú bien conoces, entonces quedé muy impresionada con la puesta, con la energía, con estos actores trotando todo el rato y logramos tener éxito de taquilla, fuimos la segunda obra más vista en el contexto del galpón 7". (LT)

Financiamiento, infraestructura, seguridad e independencia económica son, finalmente, las principales debilidades que manifiestan los grupos entrevistados definiendo la línea económica y de autogestión como uno de los focos que, mayormente, requieren atención. Entre las contradicciones, los principios y las proyecciones de los grupos, se mantiene una reflexión respecto de cómo abordar esta cuestión que, en definitiva, es la principal variable para mantener y dar vida a un grupo dedicado al teatro popular.

"La falta de recursos, o sea, la gestión para conseguir los recursos, el tiempo, entendiéndose como que, la falta de recursos nos ha llevado a que gente del elenco tenga que dividir su tiempo entre esto y lo otros, quitándole tiempo de estar aplicado y cuando digo no todos los días, pero el tiempo que te corresponde está aplicado a eso y la falta de experiencia en la gestión de promoción, el desgaste en el tema de los recursos porque cuesta mucho, porque cuesta mucho haciendo proyectos, haciendo otras, hay gente que dice, puta, que ganas de retirarme (...), tiempo para el montaje, a todo lo que implica la construcción de un montaje, una dirección de tres cuatro meses por los menos cuatro horas diarias y eso, a veces, y uno tiene que andar buscando tiempo. Los ensayos son en la mañana, hemos decidido en la mañana porque la gente en la noche hace talleres en la noche, la Rudy en este caso y yo (...), entonces trato que ensayemos desde las nueve hasta la una y de ahí a almorzar y seguir con otras instancias, entrevistas, relaciones públicas, envío de email, secretaria, todas las (...) que se te ocurran, bodegaje, vestuario. El tema económico es un desgaste enorme, esa huevada cuesta 500 lucas y te quedai corto, no hay plata para eso, entonces... claro". (LT)

Especial énfasis adquieren las relaciones políticas que deben resignificarse para obtener un fin. Siguiendo los tipos ideales de Weber, eso significaría que las relaciones con la política¹¹⁹ influyen en la sobrevivencia económica del grupo, por tanto, construir relaciones como medios para obtener ciertos fines (económicos), estaría también siendo un elemento de cambio en esta trayectoria entre Dictadura y Transición Democrática, elemento que incluye comenzar una nueva relación con el Estado.

"... no es tampoco andar endosándole al gobierno ni nada, pero yo creo que para el Estado es una obligación hacer proyectos como el nuestro porque, obviamente, no somos la expectativa de estos gobiernos. Yo creo que nos reconocen y somos una piedra en el zapato porque, si estos gobiernos fueran realmente cercanos al mundo popular como ellos dicen, habrían aprovechado bastante de inyectar recursos en este. Cuando trabajamos en la población, cuando estuvimos el 90, yo fui criticado hasta por la propia gente de la izquierda, éramos los amarillos, los rabanitos, rojos por fuera y blancos por dentro, así nos decían, pasábamos de un municipio democristiano a otro municipio demócratacristiano y, por eso, éramos tremendamente criticados, algunos compañeros nuestros

119 Relaciones entre el grupo y la municipalidad, contactos políticos para hacer lobbies, conexiones entre conocidos en el poder, etc.

nos iban a romper los afiches y se iban a meter a las funciones a ver cuán poca gente venía y no estábamos ni ahí, sino que estábamos en la comunidad. Nuestra legitimación fue siempre la comunidad y una tremenda simpatía del proyecto". (LC)

Ahora bien, en todos estos casos donde hay una vinculación del teatro popular con la política y el mercado es común plantearse una discusión ética respecto de si el trabajo debe mantenerse como un dispositivo de resistencia o "venderse al mercado", esto porque frente a ciertas condiciones que coloca el sistema, se debilita la autonomía grupal.

Éxito estético

Entre las reacciones de los entrevistados a esta discusión con relación a, pertenecer o no a la industria cultural, sumarse o no al mercado o compartir posturas del teatro comercial, participar de campañas políticas, entre otras, surge, fuertemente, como respuesta un argumento interesante: el elemento estético.

Muchos grupos parten de diferentes posturas ideológicas, sin embargo, independiente del lugar o el tipo de público (pasivo o activo) al cual se le muestra o vende una obra de teatro, es transversal el discurso de la estética y la defensa de la belleza, no solo cuando se habla de la forma, sino de los contenidos de una obra. Pareciera que detrás del elemento ideológico aparece un tipo de "militancia corporativa" como respuesta a algo innegable, como es la necesidad de sobrevivir en el modelo económico actual, aunque esto haya significado en las últimas dos décadas, irse desprendiendo de uno de los elementos constitutivos del teatro popular: el vínculo comunitario.

Asumido este discurso, son tres las condiciones más mencionadas que deben existir para un buen resultado estético, esto de acuerdo a las pretensiones del grupo. En primer lugar, una *identidad propia* alcanzada por el grupo que permita facilitar los procesos colectivos y la búsqueda creativa, distinta visión de aquella donde la responsabilidad cae solo en el director. Esto caracteriza la postura de Enrique Buenaventura al mencionar el rompimiento con la figura de la compañía de teatro para dar cabida a la búsqueda del trabajo grupal, la creación colectiva y la dramaturgia del actor.

El segundo factor es la *calidad del trabajo actoral* que debe estar presente para la depuración del oficio y el respeto por el público. Este no es un tema menor, puesto que, como se ha expresado en párrafos anteriores, es uno de los elementos con los cuales se ha criticado históricamente al teatro popular, en tanto, despreocuparse por la forma y enfatizar en el discurso verbal en escena. Aparentemente, conceptos como el minimalismo o ritualismo se han ido instalando en los trabajos grupales, pero ya no como una

dimensión secundaria en el proceso creativo, sino más bien, como un tipo de lenguaje elegido y depurado de acuerdo a las condiciones económicas de los grupos.

“Nos importa la forma, es importante porque para mí la forma la da el actor y cómo ese minimalismo se transforma, cómo nosotros somos capaces, no en esta obra, pero en otras sí, como somos capaces de transformar al público en una escenografía, eso para mí es vital, esa es la fortaleza del Riel, la transformación de espacios como algo que, si yo hago una obra en este living, la gente que entre aquí nunca más se va a olvidar de eso porque va a ver la obra”. (ER)

En tercer lugar, la selección de *una buena historia*, entendida como coherente, pertinente y comunicada con toda claridad al público. Esto no quiere decir que la estética del discurso dramático solo esté basada en la palabra, sino también utilizando la diversidad de lenguajes de los estilos teatrales, hasta la utilización de los distintos elementos técnicos en escena, escenografía, iluminación, música, vestuarios, etc.

Para finalizar el análisis sobre las dificultades de los grupos para desarrollar su labor, aparece una mención en forma marginal, pero que, para cualquier actor o actriz tiene mucha resonancia. Uno de los momentos más complejos al interior de esta modalidad grupal que se manifiesta entre los entrevistados y que define un tipo horizontal o vertical de relaciones internas es aquel momento donde el grupo debe proponer y definir quiénes jugarán los distintos roles en el nuevo montaje. La pregunta que surge espontánea es ¿seré actor o director? La mayoría de los y las entrevistadas son efectivamente Directores(as) de sus respectivos grupos, pero no siempre han jugado el mismo rol, por ello, resulta interesante introducir este elemento que va a establecerse de acuerdo a las trayectorias personales y capacidades de cada colectivo.

Perspectivas del grupo

Para el grupo *Pasmi/Fénix/Sustento*, el futuro involucra realizar itinerancias y giras, profundizando el intercambio de teatro comunitario, enfocándose en un Teatro Social donde aprender entregando y enseñando las experiencias.

Mientras que para el grupo *De Dudosa Procedencia* las energías están puestas en tres cosas a alcanzar en el margen de dos años: desarrollar un encuentro de teatro internacional en la población, desarrollar algún tipo de montaje del grupo y, finalmente, poder establecer una Escuela con un funcionamiento continuo.

Para el grupo de teatro *El Riel*, existen dos tareas a cumplir en el corto plazo: un encuentro que les ayude a formalizar la Red Latinoamericana de

Teatro, en la cual su dramaturgia vaya y venga a variados sitios y, lo segundo, es afianzarse en su gestión interna, es decir, encontrar las fórmulas para que el grupo tenga responsables y que los actores puedan trabajar tranquilos.

Para *La Tirana* está en perspectiva tener tres montajes moviéndose, eso quiere decir que, de esos montajes, dos debieran ser estrenos nuevos y uno de ellos en coproducción con una compañía mexicana, además, continuar en el espacio físico donde trabajan actualmente, poder contar con un equipo de asesoría en los ámbitos de gestión y producción.

Para el *Gran Circo Teatro*, la proyección en los próximos dos años es fortalecer el equipo de trabajo, itinerar con los montajes y consolidar su actual centro de operaciones en el Barrio República.

Finalmente, para *La Carreta*, está la idea de producir y viajar con la obra "Ladrón que roba a ladrón". También consolidar ENTEPOLA en América Latina y continuar con la experiencia de la Escuela Latinoamericana de Teatro Popular (ELATEP).

Visión del teatro actual

La visión que tienen los entrevistados del teatro actual, en general, está puesta en la necesidad de reinstalar al teatro en su lugar histórico como una dimensión del arte que resulta ser central para la sociedad chilena. Esto debería suceder a través de procesos al interior de la propia organización teatral, como por ejemplo, sus formas de organización, que devuelvan el sentido político y militante (del teatro como colectividad), al menos de un sector del teatro que fue escindido por la Dictadura. Otro cambio que se debe incorporar, es la experimentación y búsqueda en los ámbitos creativos y, finalmente, una rigurosa formación inicial que entregue elementos sociopolíticos a los profesionales del teatro que, actualmente, no poseen, donde se incluya el enfoque social del teatro y no solo el enfoque estético.

"Creo que tiene que existir una nueva forma de organización, eso me está diciendo la historia, yo creo que va haber mucha experimentación y, ojalá, esa experimentación lleve a que se traslade nuevamente a un espacio de lucha, no solamente reivindicativa, sino que este vuelva a ser un pueblo culto, todos entreguemos nuestro granito para que este vuelva a ser un pueblo con un lenguaje bueno, con un pensamiento abierto, que los actores sirvamos de algo, no solo para mostrarnos, que esa es la gran diferencia entre los que se muestran y los que trabajan". (ER)

El Teatro chileno, evidentemente, ha pasado por una etapa de transformación muy fuerte, la de ir encontrando los elementos que lo sustentan e identifican en el continente (camino que fue cortado por el golpe militar) hasta llegar a un teatro chileno con limitadas capacidades críticas y acomodado al modelo de mercado.

“... los teóricos y los teatrales por su visión académica, como la mayoría eran profesores, académicos, tenían una forma, una mecánica, una disciplina, sistematización de trabajo, creo que eso ayudó mucho a que estos tipos a aprender y a encauzar el cuento, ellos se dedicaron a estudiar y aprender, efectivamente, y a traspasar sus conocimientos, yo creo que hubo un proceso muy interesante del teatro que se ve cortado con la Dictadura, con la Dictadura militar se corta un proceso importante y se desaparece de nuestro desarrollo un montón de gente valiosa que siguió su cuento afuera”. (LT)

Este proceso afectó, además, al movimiento social en Chile y mostró un retroceso de un país que tuvo un potente desarrollo popular de movimientos sociales y culturales durante la Dictadura, pero que se atomizó totalmente una vez que la Transición Democrática se fue instalando. Este fenómeno no sucedió en países como Argentina, Brasil o México, a pesar de que también tuvieron gobiernos autoritarios. Así lo dan cuenta reconocidas redes de teatro comunitario con potencia y gran influencia en el continente Latinoamericano¹²⁰.

Respecto de los aspectos creativos, también hubo un proceso de cambio en esta trayectoria, mientras durante la dictadura los artistas del teatro combinaban la militancia política con la producción creativa, en el periodo de Transición Democrática en cambio, el teatrero fue dando paso a un agente político que termina por abandonar el oficio teatral.

El ser creador en el arte requiere energía y tiempo que se fue perdiendo y desarticulando durante el período concertacionista, siendo el principal responsable la emergente clase política chilena, quien habría comenzado a desarmar, no solo al eje social (dirigentes barriales, artistas, estudiantes), sino también el eje cultural, a través de la cooptación de líderes artísticos que tomaron la decisión de abandonar la lucha y la crítica en sus trabajos creativos para pasar a un rol de “artista”, cuyo mayor logro era situarse en una escala exitosa en lo económico y un estatus en lo social. Esto solo lo permitía la TV, medio de comunicación con sugerentes y, al mismo tiempo, absurdos ingresos para actores y actrices chilenos¹²¹. No hay otro espacio profesional que no sea la TV que permita vivir tranquilamente como actor, pero a costa de limitar el trabajo teatral y reducir los espacios de crítica al modelo.

“De esto tienen gran responsabilidad los gobiernos de la Concertación por haber permitido que eso pasara, se desorganizo a la gente sistemáticamente, hasta ahora se ha venido desorganizando a la gente y yo creo que los partidos políticos y dirigentes de la

120 Ver en: <http://investigadoresdetc.blogspot.com/>, <http://redlatinoamericanadeteatroencomunidad.blogspot.com/>

121 Bélgica Castro, ganadora del Premio Nacional de Teatro y Premio Altazor, es una de las más asiduas críticas hacia la televisión chilena, uno de los motivos de aquello es la gran diferencia de ingresos que entrega a los actores que allí trabajan. La renombrada actriz luego del Golpe Militar nunca volvió a pisar los estudios televisivos a pesar de las importantes invitaciones realizadas por los canales de TV.

Concertación y de la izquierda se están dando cuenta ahora tardíamente, de que hay que organizar a la gente, no desorganizarla y es un costo que se va a pagar, altísimo". (LT)

Otra dimensión importante de estos cambios está, precisamente, en la formación de actores que se presenta con el recambio de académicos y comienza un proceso de autogestión en la formación aprendiendo en la práctica el oficio, sumemos a esto los costos económicos para los estudiantes de optar a una formación actoral en el sistema implementado en dictadura, donde no todos tienen el acceso, como sucedía previo al golpe militar.

Tensiones internas del teatro popular en Chile

Los actores y los grupos que comienzan a conformarse, buscan modos de funcionamiento y autogestión a través de una vinculación con organismos internacionales durante la Dictadura donde "se va perdiendo el sentido original" que entregaba la formación académica de los 60 y 70, es decir, una manera de mirar el teatro desde una perspectiva social, pero además, la rigurosidad de la forma estética para irse transformando en un teatro que funciona de acuerdo a los intereses de las ONG. En este punto se coloca como ejemplo a Entepola en Chile, demostrando así que, muchos grupos aún mantienen fuertes tensiones entre sí, cuando se trata de reflexionar sobre lo que ha sido o no, el teatro popular y su rol social y político en la sociedad chilena.

"... con la Dictadura ese proceso de formación se corta, se rompe un proceso que no se ha revertido, cuando se vuelve a florecer lo que sucede es que las compañías se bastardean, en el sentido que pierden el eje central de su cuento, se mal acostumbraron a que la ONG las alimentara económicamente y ya era más su eje eso que construir un espectáculo estético de calidad artística, digo con esto, por ejemplo, ENTEPOLA en Chile que es un negocio nada más, un negocio justificado con el teatro popular, pero que sirve para que unos pocos lucren con el cuento". (LT)

Lo que arroja este estudio es la permanencia de una tensión interna del teatro popular a través de distintas maneras de experimentar el teatro, tanto desde la estética como desde las prácticas propiamente sociales donde este se expresa.

Se plantea un fuerte clasismo producido por la instalación del mercado que repercute al interior del campo del teatro, donde los actores pierden uno de los principales ejes de preocupación la cual es el público. Se plantea la existencia de una mirada paternalista al momento de crear una obra, subvalorando las expectativas de un público que va a ver un trabajo que dé cuenta de una realidad social determinada.

Los actores han buscado distintas maneras de financiar al teatro, degenerando, en algunos casos, los principios que por esencia contiene el oficio, abriendo paso a una perspectiva exclusivamente económica del trabajo actoral. Esto produce como resultado lo ya mencionado anteriormente, la atomización profunda que existe en el campo del teatro y la desintegración de los actores que actualmente funcionan de manera instrumental con el mercado y el Estado, por un lado, agrupados como gremios que demandan cuestiones básicas como salud y seguridad social y, por otro lado, una competencia permanente por alcanzar los recursos que entrega el estado a través de proyectos concursables.

Es probable que, para alcanzar aquello de “el sentido original” el campo del teatro, especialmente el popular, deba realizar un doble esfuerzo para convocar, reunir y reencontrar a los grupos, ya no solo para realizar festivales cada verano, sino para resignificar la transversalidad del teatro chileno a través de espacios de reflexión y acción que lo coloquen en un lugar de relevancia desde la academia hasta el trabajo con la comunidad.

“Chile está cruzado por un gran clasismo y que tiene que ver con esta sociedad de libre mercado donde, obviamente, vale el que tiene más, o sea, yo escucho con pavor y aquí es donde me asusta mucho, a un dirigente comunista decirme el valor que tiene Benjamín Vicuña por considerarse un actor allendista, cosa que nunca he dicho y Vicuña lo diga, pero él lo escuchó, entonces uno dice okay, lo puede haber dicho y lo puede sentir, pero que te hace a ti, yo creo que los actores perdieron un eje fundamental de preocuparse por el público y, cuando digo por el público, digo por el otro, de preocuparse de cómo al otro no le voy a enseñar nada desde un paternalismo, sino que a vengo a compartir una reflexión por un efecto de afecto, de comprensión, de entrega al otro, yo existo como actor en la medida que el público está ahí presente y pienso que eso se ha perdido, se subvalora al público, se le puede dar cualquier cosa, total es tonto, lo importante es vivir y subsistir, si tengo más soy mejor y si por ahí tengo la cueva de estar en Televisión, en todo caso no tengo nada contra ellos, bien me parece, pienso que hay gente muy valiosa en la tele y creo que es un gran aporte que Julio Milostich esté ahí porque es bueno que la gente vea un buen actor en la televisión y lo demostró además, que bien que Trejo esté también, con solidez y todo, independiente que tenga mis reparos con ellos porque los conozco y he estado con ellos, pero son gente que cumple el rol y lo cumple bien. Pero, a mí me asusta y me sorprende esta subvaloración del oficio, lo único que importa son las lucas y, evidentemente, este se vuelve un teatro. Yo creo que no se comparte con nadie, los actores no comparten con los bailarines, con los pintores, no hay un eje que nos aglutine, que nos haga construir en conjunto, no hay un modelo de sociedad en el cual nosotros podamos participar, eso también nos separa. Obviamente, en la Unidad Popular que fue un momento importante y así pasó con Pedro Aguirre Cerda y los gobiernos que han sido de corte más bien socialista, que han aglutinado a la gente para construir un modelo de sociedad y a ti te invitan a participar en conjunto, entonces, hay todo un eje. En cambio, hoy día no tenemos una identidad en la cual encontrarnos, entonces, todos hacen lo que se les canta el culo, lo que está bien, pero no hay una identidad que nos aglutine”. (LT)

La proyección del teatro social en los jóvenes de hoy

A pesar que existe gran interés por el desarrollo teatral en Chile y, tomando en cuenta los nuevos espacios universitarios y academias que se

han abierto en las últimas décadas, no está claro el desarrollo del campo teatral como una línea de identidad reconocida a nivel latinoamericano. Existen, evidentemente, importantes excepciones que no son la regla, especialmente, en las líneas del Teatro Experimental y Esteticista como la Compañía la Troppa o las experiencias de calle como la Patogallina o Patriótico Interesante que, efectivamente, marcan un sello de un teatro chileno.

El teatro popular, comunitario, de resistencia con una perspectiva política, no es un campo desarrollado extensivamente y así lo dan cuenta los entrevistados de este estudio. Se manifiesta una profunda crítica al modelo cultural por la falta de políticas que impulsen el apoyo, más allá de la industria cultural que, por lo demás, es coincidente con el modelo chileno.

Lo importante es poder llegar a vivir del teatro y que, en el caso de muchos grupos autogestionados, lo logran después de un gran esfuerzo. Y aunque la gran mayoría de los actores y actrices, actualmente jóvenes, egresan de escuelas de teatro, prefieren explorar e inclinarse por montajes que, como contenido, visualicen una parte de la realidad chilena: casos de prensa, noticias emblemáticas o historias tradicionales que son traducidas nuevas versiones, todo esto para lograr instalarse en el circuito oficial, es decir, hacer una buena obra que impacte al público con lo cual poder acceder a recursos o a una buena taquilla abasteciendo sus necesidades como compañía o como grupo.

Pero, cuando hablamos de un teatro social con un texto crítico y vinculado a la comunidad, son muy pocas las alternativas que se encuentran. Es evidente la tendencia de las nuevas generaciones por la preocupación estética, la exploración y una propuesta definida, sin embargo, no es la norma en Chile. Esto responde, fundamentalmente, a la formación inicial del actor que no recibe todos los elementos para desarrollar un teatro crítico, dejándolo al arbitrio de su capital cultural y su trayectoria personal. Esto no es menor cuando se reconoce que a la carrera de actuación en una universidad pública como la Universidad de Chile ingresa un alto porcentaje de estudiantes provenientes de colegios secundarios particulares, por tanto, con un capital social y económico que debieran traducir su origen familiar en un determinado discurso estético y político¹²².

“... yo veo que toda la experimentación que se hace, la mayoría, es superficial, es de estética, es la forma no el fondo, lo económico, les enseñan a primero a preguntar cuánto

122 Cuando se reflexiona desde una perspectiva de clase, respecto de quienes son los estudiantes que en la actualidad se están formando en la Universidad de Chile como formación pública, claramente podemos conjeturar que se trata de un grupo privilegiado, que tuvo acceso a un buen SIMCE y a una buena PSU que solo lo permite el 80% de los colegios privados o públicos emblemáticos chilenos. Se presenta una asincronía entre la formación pública y el teatro actual, donde el futuro actor/actriz va a representar un tipo de teatro que solo alcanza a interpretar a su personal capital cultural. En el arte la diversidad de clase es una clave importante para representar la sociedad, de lo contrario, el teatro, en este caso, solo estaría representando a una parte de aquella.

voy a ganar y después cómo es el proyecto, lo que hace muy difícil pertenecer a algo, la no pertenencia, no importa, yo me voy de un grupo a otro si hay moneda y si hacemos siempre lo mismo, no importa, ganemos moneda y eso es vivir del Teatro que, también es una forma, es una opción y eso está muy arraigado... hay una tendencia de los profesores a hacerlos sufrir en el Teatro, a que se quiebren la pata, a hacerlos sufrir con las escenas, que si un ejercicio no sale, que se queden hasta las doce de la noche, es una tendencia a olvidarse de que el Teatro es un juego, un placer, entonces son hijos del rigor y si les toca un director medio blandengue, ahí vienen las opiniones desde adentro, se va alargando y ahí llega a lo superficial, a la forma". (ER)

Pero, además aparece un nuevo fenómeno en la tendencia exploratoria del teatro chileno vinculada, fuertemente, a un lenguaje centrado en lo físico, en la visualidad del cuerpo, en la expresión corporal, colocando la dramaturgia, centrada en el verbo, en un segundo plano. Esto no estaría mal si, de por medio, fuera un lenguaje que permitiera al público entender el mensaje y la propuesta. Se trataría, más bien, de una obra centrada en la introspección y búsqueda hacia dentro de los grupos o directores, donde el público no parece estar al nivel reflexivo de los autores de esa obra y poco o nada comprenden lo que están viendo. Esto porque, al parecer, hay una desconexión entre lo que está entendiendo el artista del mundo, la traducción estética que hace de aquello y lo que está entendiendo el público acerca del mundo a través del teatro.

"... he visto varios montajes en donde la expresión corporal es fantástica, realmente se dan vuelta pa' un lado y otro, pero qué están diciendo, si yo que soy actriz no entiendo lo que vi, el resto de la gente solamente le debe quedar que vio un monito moviéndose, creo que hay una tendencia a lo superficial y a lo económico". (LT)

Las nuevas generaciones traen consigo intereses y proyecciones distintas de generaciones pasadas producto de fenómenos culturales que impactan también al interior del teatro. Estos fenómenos dicen relación con entender la organización, los roles y los compromisos con el grupo de teatro de manera distinta. Expertos en juventud, mencionan estos radicales cambios en los proyectos de vida de las nuevas generaciones, cambios que incluyen, por ejemplo, la participación en variadas organizaciones, incluida la variable tiempo, es decir, ya no se trataría de participar de un solo grupo como proyecto, sino en varios, buscando las mejores alternativas de sobrevivencia y experimentando hasta poder encontrar aquel con el cual más se identifica.

"Vivir del Teatro es hacer cualquier cuestión, pero que me dé plata pa' vivir haciendo Teatro... a mí me llamaba la atención cuando estábamos haciendo "Ejército" con cabros que tuve bastante buena relación, no tengo nada que decir de ellos, pero terminaba la función y era como una desesperación, ¿qué fiesta hay hoy día, qué cumpleaños?, era una desesperación y no era para juntarse con amigos, es diferente, el carrete es soledad, entonces, yo los veía llegar al otro día en unas condiciones que era como para hacerles REIKI a todos para hacer la función, cabros jóvenes, entonces yo decía, estos cabros no

están nunca en sus casas, cabros que viven bien porque para estudiar Teatro ahora hay que tener plata, cabros que en Televisión ganan mucha plata para ser tan jóvenes, cabros de 23 años que ganan 3 millones mensuales y que, como no tienen un ideal, están viviendo el momento, lo único inteligente que hacen es comprarse casa y auto, que ninguno de nosotros hizo". (ER)

Sería absurdo pensar en volver a una forma de hacer teatro en el pasado, dada la dinámica propia en que se desenvuelve la sociedad actual, su cultura y su economía. Para darle sentido al oficio teatral, deben suceder algunas otras cuestiones estructurales, donde, eso sí, deben sumarse los actores y actrices chilenos partiendo por organizarse y aportar en forma colectiva a una propuesta que les haga sentido a ellos, que involucre a la formación académica, a la política y al rol social que le corresponde al oficio teatral. Mientras eso no suceda y no surja desde los propios involucrados, continuarán realizando este trabajo el Estado y el mercado.

"Yo creo que en algún minuto la tortilla se va a dar vuelta, yo creo que por desborde, porque es tanta la tontera que en algún momento alguien dirá, paremos la tontera, yo creo que el teatro en Chile está en pañales y tiene que andar mucho camino, nosotros no tenemos teóricos fundamentales en el teatro, no tenemos una Griselda Gambaros, no tenemos un Enrique Buenaventura, no tenemos un Atahualpa del Chlopo. No es la falta de teóricos, me refiero a que ¿qué hace que esos personajes existan?, yo creo que el trabajo sistemático y el estudio profundo del oficio, cosa que aquí no se realiza". (LT)

No se trata de inclinar la balanza hacia el lado del teatro social, sino equilibrar el desarrollo del teatro, no solo la comercialización de obras versus el teatro comunitario o confrontar las técnicas metodológicas tradicionales de formación versus métodos experimentales, etc. Se trata más bien de dar cabida a las variadas propuestas de teatro, especialmente, en lo relativo al financiamiento de unos y otros.

El Estado debe asumir su responsabilidad de apoyar la diversidad existente en el campo teatral para poder acceder a ellos de manera igualitaria, teatro de calle, teatro comunitario, teatro social que aporten al desarrollo crítico de la sociedad chilena sin tener que, por ello, ser discriminado por la comisión evaluadora tal o cual, o ser mirado en menos por el empresario tal o cual.

"Siempre la va a representar en un ámbito, capaz que la realidad sea esa y es patético que sea así, o está reventando una realidad, pero yo creo que puede abordarlas todas, si todo tiene derecho a estar, el teatro de comedia barato, el vodevil, todos los cuentos creo que tienen derecho a existir, el tema es que tiene que existir un eje para que existan, todas las formas de expresión artística, pero que no sea solamente una la que prime sobre las otras. O sea, piensa tú en el gran desperdicio de Andrés Pérez en este país". (LT)

Existe una percepción negativa del futuro del teatro a propósito de las nuevas generaciones¹²³ que ya se comienzan a notar en la actualidad. Ya

123 Se debe mencionar que todos los entrevistados son adultos y no precisamente pertenecen a las nuevas generaciones.

se mencionaron algunos elementos que, en la etapa creativa y luego en la presentación de la obra, manifiestan los actores. La introspección y el ego creativo que no lo entiende, finalmente, nadie. En palabras de Juan Radrigán, *este nuevo fenómeno estaría respondiendo a una forma demasiado rebuscada de entregar el mensaje, pero aún más, a la falta de talento de los actuales actores y directores*.¹²⁴ De las nuevas generaciones de actores y actrices, especialmente, de los directores jóvenes, en apariencia no se espera demasiado para aportar al cambio o identificación de un teatro chileno.

“Mal los veo (a los jóvenes), si esta sociedad no tiene un cambio esencial en su estructura social, de la base que, yo creo que es difícil que pase, porque me temo que hay un sistema funcionando para que no se dé porque lo veo y lo palpo, si eso no cambia, los veo hasta haciendo obras en inglés. Contando historias del todo y nada, con la facilidad que nosotros tenemos para echar abajo un edificio histórico, con la facilidad con que podemos olvidar lo que pasó hace 20 años no va a haber identidad, aunque siempre es importante buscarla, se produce una contradicción ahí porque yo veo, por un lado, gente buscando, pero no pueden canalizarlo porque nadie te pesca, por lo tanto, tienes que volver de nuevo al discurso que el sistema quiere, lo que el sistema quiere ver. Cuando todos dicen todos amamos a Neruda y cuando dan desde Barcelona este espectáculo maravilloso en que los artistas cantan a Neruda y compite con Kike Morandé, Morandé tiene 40 puntos de rating y lo de Barcelona tiene 7 puntos, entonces decimos, los huevones que tienen tele, que debe ser la gran mayoría de este país, entonces, yo pienso que hay una labor de Estado que nos está cagando el cuento, no digo que todos estén en esa, pero obviamente, que hay un poder inmenso que no permite que otro, yo veo con horror que hay un sistema de Estado que está manejando las cosas de un modo tal para que los temas no se articulen”. (LT)

Podríamos interpretar desde distintas dimensiones este fenómeno, un teatrero podría decir que es “falta de talento”, un psicoanalista podría argumentar la individuación y el nihilismo del sujeto en esta etapa de posmodernidad donde la cuestión colectiva o la otredad están desvirtuadas por la competencia y el modelo de mercado.

Pero, si lo tomamos desde la sociología, podríamos decir que el teatro frente a las nuevas tecnologías (incluidas las nuevas tendencias teatrales), el mercado, el rol del Estado y una ciudadanía limitada en su análisis crítico son los principales elementos que producen este fenómeno. Es indudable el impacto de la globalización y el poder del modelo neoliberal en la producción simbólica de la sociedad chilena, para ser más específico a los párrafos anteriores, prefiero argumentar desde dos matrices específicas: la matriz política y la matriz generacional.

Matriz política

Desde la política, efectivamente, se ha marginalizado a la cultura, a la resignificación cultural de una identidad, al desaprovechamiento del pa-

124 Conversaciones de pasillo en la Corporación Arteduca con Juan Radrigán, dramaturgo, académico y director de teatro en Chile.

trrimonio histórico simbólico y, muy especialmente, se desprecia a la memoria de la resistencia, donde podría estar ubicado el teatro popular. Este ejemplo da cuenta, una vez más, de la tensión entre cultura dominante y contracultura.

La política define las leyes, constituye un Estado que se hace cargo (o no) de resguardar sus manifestaciones y expresiones culturales, y las establece como identidad, genera políticas públicas que apoyan (o no) a la diversidad, etc. En definitiva, la política es uno de los principales ejes por los cuales el teatro actual, especialmente, el de las nuevas generaciones, está en una búsqueda permanente que incluye un distanciamiento de las problemáticas estructurales de la sociedad chilena, de sus comunidades. Por otro lado, el teatro chileno está sumergido en la exploración subjetiva que podría denominarse como una etapa de existencialismo postmoderno.

En este marco, el teatro popular viene a ser una fisura (aunque marginal) de lo que sucede en Chile en el ámbito de lo popular, un punto de fuga en permanente tensión con el modelo neoliberal que agrega una perspectiva crítica al Estado y al mercado, por lo que estaría situado como un espacio de resistencia.

Matriz Generacional

Desde la matriz generacional, Mannheim menciona que las generaciones pueden considerarse el resultado de las discontinuidades históricas y, por tanto, del cambio. Hay dos componentes fundamentales en ese compartir de los cuales surge el *vínculo generacional*, por una parte, la presencia de acontecimientos que rompen la continuidad histórica y marcan un *antes* y un *después* en la vida colectiva y, por otra, el hecho de que estas discontinuidades sean experimentadas por miembros de un grupo de edad en un punto formativo, en el que, el proceso de socialización no ha concluido, por lo menos, en sus fases más cruciales y, cuando los esquemas utilizados para interpretar la realidad todavía no son rígidos por completo, esas experiencias históricas son las *primeras impresiones* o experiencias juveniles.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que, en tanto producción teatral desde las nuevas generaciones, estaríamos en presencia de una etapa juvenil del teatro chileno post Dictadura, un período donde el teatro como campo teatral vive, luego de su relegamiento, experiencias juveniles que devendrían en un cambio en los próximos años donde se definiría la identidad de un teatro nacional. Considerando los elementos antes expuestos, estaríamos en una etapa adolescente de una nueva imagen identitaria del teatro chileno en general, donde el teatro popular como una de sus líneas se transforma en un recordatorio de su trayectoria al medio de un país que olvida y desmemoriza fácilmente.

CAPÍTULO X

REFLEXIONES, DESEOS Y PROTAGONISTAS

REFLEXIONES

¿Cuál es el aporte del teatro popular a la cohesión social y a la organización comunitaria en el Chile de hoy?

Existen algunas experiencias del teatro comunitario que se mantienen con gran esfuerzo, por ejemplo, el *Teatro De Dudosa Procedencia y Entepola*. Por otro lado, hay una efervescente demanda por parte de una nueva generación de jóvenes actores por conocer la historia del teatro popular en las últimas décadas y buscan, además, adquirir herramientas metodológicas para retomar la articulación con la comunidad. Estos instrumentos no están siendo entregados en las universidades tradicionales, aunque aparecen algunas emergentes alternativas de formación¹²⁵.

¿El teatro popular sigue siendo un componente de resistencia contracultural al modelo hegemónico?

De acuerdo a la definición de teatro popular establecido en esta investigación, existen, efectivamente, algunas experiencias de teatro popular, que no solo aportan a la participación ciudadana y la crítica social, sino que aportan a la cohesión social felicitando procesos de fortalecimiento

¹²⁵ Diplomado de Teatro Comunitario, Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM), Santiago, 2014.

del tejido social. Importantes experiencias que validan estas premisas son aquellas donde se ha tenido éxito en la lucha contra el riesgo social como el microtráfico y la delincuencia (De Dudosa Procedencia), pero además, como constructor de expectativas para la reinserción social (Pasmí/Fénix/Sustento).

¿Hasta dónde los grupos de teatro popular se nutren de la cultura popular (investigación o vinculación directa) para desarrollar sus trabajos estéticos?

Aquellos que, aún permanecen desarrollando y asumiéndose como teatro popular, tienen como costumbre producir dramaturgia, principalmente, de sus experiencias con la vinculación directa de su comunidad (De Dudosa Procedencia). Por su parte, aquellos que se han distanciado de la comunidad se nutren de sucesos e investigación vinculada a procesos sociales de mayor envergadura, entregando contenidos universales.

¿Existe un *teatro popular* o existen los grupos de teatro independientes que mantienen un nexo con ciertas organizaciones de base para justificar su postura política?

Existen, efectivamente, entre los grupos entrevistados aquellos que responden a la definición de teatro popular, especialmente, relativo a sus relaciones con la comunidad.

Están aquellos que, efectivamente, desarrollan un vínculo, producen su dramaturgia a partir de relatos de su comunidad y desarrollan en sus contenidos una crítica social (De Dudosa Procedencia, Pasmí/Fénix/Sustento). También existen los grupos que cumplen con desarrollar contenidos dramáticos críticos al modelo y tienen relaciones esporádicas con grupos sociales, a través de talleres o foros al final de sus funciones teatrales (Gran Circo Teatro, La Tirana, El Riel). Finalmente, están aquellos que, aunque no profundizan en la dramaturgia, abren espacios de socialización, expresión comunitaria e intercambio de visiones políticas desde el teatro a través de Encuentros de Teatro Comunitario (La Carreta).

¿El teatro popular —llámese Independiente, poblacional o aficionado— acaso ha ido transformándose en algo distinto o ha desaparecido por completo siendo reemplazado por nuevos componentes de expresión popular?

El teatro popular ha experimentado profundos cambios a propósito de la instalación de nuevos elementos sociales, culturales y económicos

expresados extensivamente en el marco teórico. Esto ha provocado la atomización del teatro en general y la desintegración de un teatro social y de resistencia que antaño participó en el centro de los cambios sociales.

La tendencia, en efecto, ha sido entre 1990 y 2006 la desaparición de un teatro popular. Sin embargo, la tendencia social del teatro vuelve a emerger con el surgimiento de la demanda y la protesta social en los años recientes (2006-2013), permitiendo pensar que se aproxima una posible reivindicación de su historia y facilitar con ello los procesos de traspaso de afectos, metodologías y sentidos, respondiendo al contexto político que se vive en Chile, proceso que, en definitiva, debiera ser asumido por el campo teatral como actor social, aquellos que trabajan explorando una identidad teatral chilena, como aquellos que aún permanecen desarrollándose (re-sistiendo) en las comunidades de base. *Los modos de funcionamiento y las lógicas de resistencia que caracterizó al teatro popular durante la dictadura, fueron variando durante la Transición Democrática llevándolos a la desvinculación casi total de la base comunitaria e instalando una contradicción ideológica interna en los grupos que responden, especialmente, a las adecuaciones de sobrevivencia de sus agentes.*

Sumado a los antecedentes previamente descritos, podemos argumentar de la siguiente manera de acuerdo a la información recogidos:

1. Se establece una desvinculación con la base comunitaria dado los nuevos contextos sociales, políticos y una *nueva institucionalidad cultural proveniente del Estado* que instala a los *proyectos concursables* como la base de financiamiento que empuja a los grupos y sus agentes, a sobrevivir de manera distinta colocando a la gestión como un eje de trabajo.
2. El teatro popular y la base comunitaria se desarticulan a propósito de que los dispositivos de resistencia en Dictadura se ven debilitados, los espacios colectivos de encuentro y redes de resistencia cultural van siendo reemplazados por iniciativas de tipo individual preocupadas, especialmente, por la subsistencia de los integrantes y del grupo, no solo se intenta la sobrevivencia a través de los proyectos concursables, sino también al interior de un *emergente mercado cultural*. Se instala la idea de que producir obras de teatro requiere, necesariamente, aprender la técnica de la *gestión cultural*.
3. La animación sociocultural, como método de articulación comunitaria enfocada a la transformación social, varía a una lógica de gestión cultural determinada por una necesidad urgente: aprender y colocar al centro de la función del grupo la tecnocracia de los proyectos, el sentido grupal enfocado a desarrollar proyectos que produzcan obras y que permitan la sobrevivencia personal. Esto empuja a los grupos y sus integrantes a probar nuevos circuitos donde generar estos recursos económicos.

4. Lo anterior implica permanentes cuestionamientos ideológicos respecto de cómo resignificarse en este nuevo contexto de Transición Democrática, los grupos y sus integrantes ya no discuten en torno a cuál será su aporte para el derrocamiento de la Dictadura en conjunto con las comunidades de base. Es un nuevo contexto de urgencia al cual adecuarse, donde la preocupación central es la venta de funciones de teatro, en un mercado cultural competitivo, proveniente de la política pública que va desde el Estado al Municipio. Estas contradicciones al interior de los grupos se mantienen durante la primera mitad de los años 90 y finalmente son asimiladas respecto de la nueva hegemonía cultural instalada hasta nuestros días.

5. Sin embargo, el fenómeno de la desvinculación territorial no está acompañado del discurso político en las obras teatrales, por el contrario, a partir de los 90, se mantiene la necesidad de construir obras y contenidos que analizan, expresan y resisten desde la estética esta nueva realidad política.

6. En síntesis, las prácticas de resistencia que caracterizaron al teatro popular y su vínculo con las comunidades de base durante la Dictadura, van a ir variando hacia una ascendente desvinculación con la comunidad social en el periodo inicial de la Transición Democrática. Esto responde a un fenómeno estructural de la sociedad chilena caracterizado por la desarticulación social y política de diversos actores sociales entre ellos el arte popular. Esta desarticulación responde específicamente a un nuevo contexto donde *lo colectivo es reemplazado por la individuación y junto con ello la necesidad de sobrevivencia de los integrantes de los grupos*. Sin embargo, el discurso crítico de las propuestas estéticas se va a mantener entre los grupos que sobrevivieron durante esta trayectoria, aunque esto implique un importante nivel de exclusión por parte del Estado y también al interior del propio movimiento de teatro chileno.

DESEOS

Para quien suscribe ha sido de interés al finalizar este análisis, preguntar a los entrevistados (pares) cuáles son sus deseos y proyecciones considerando que estos tienen todo el sentido para su quehacer reflexivo en la acción teatral.

Desde los afectos

El afecto por la actividad del oficio aparece reiteradamente al medio del discurso, así como la humildad profesional que conforma a los grupos

entrevistados. Esto reafirma, probablemente, las diferencias con grupos y compañías donde la horizontalidad del grupo se distingue de la centralidad de un director en la producción estética. Esto da cuenta de un colectivo cuyo eje es el afecto que se produce entre los individuos constituyéndose las variables *colectivo* y *tiempo* dedicado a la identidad grupal.

“... el Pasmí es una compañía de Teatro, un grupo de teatro, una trova, llámalo como quieras, que hace Teatro, el apellido va casi por tradición, hacemos Teatro, tratamos de hacer lo mejor que podemos, lo más bonito que podemos, tratamos de hacerlo. Y también, esto que quede muy importante para mí por lo menos, que es agradecer a Claudio y a Penélope que son los que, realmente, a mí al menos me den la fuerza para seguir, me siento apoyado, que somos una mano, muchos nos han inventado que somos una triada, que no podemos ser más, que somos tres, somos tres y nos reímos y siempre queremos ser más”. (PFS)

Desde las metodologías

Otro elemento que define los deseos colectivos de los entrevistados y sus grupos se encuentra en la permanente exploración de nuevos elementos creativos que deben coincidir entre la necesidad del grupo, los contenidos de la obra y la necesidad de la comunidad. Esta búsqueda requiere necesariamente de otros para caminar, encontrar experiencias similares parece ser un elemento central para la continuidad vital del grupo, intercambiar experiencias y a la vez abordarlas en la práctica, es parte del metabolismo interno del grupo. Es colocar al centro las prácticas teatrales, la experimentación y la escucha entre los grupos, con el solo objetivo de transmitir la memoria metodológica y de sentido a las nuevas generaciones de teatreros.

“Estamos en permanente búsqueda nosotros que es una cosa importante en el colectivo, es que siempre vamos encontrando elementos que poder agregar o copiar o hacer re-fritos, qué se yo, o los estudios que se hacen (...) algunas ideas interesantes que tienden a repetir en el tiempo. Yo creo que eso es importante en un tema de grupo, el hecho de estar en la sala y estar discutiendo cotidianamente temas y estar dándole vueltas y estar en contacto además con maestros, que de alguna manera esta es igual una generación bastante... hay varias generaciones post Dictadura que son descreídas, entonces no pescan los conocimientos anteriores, porque se las saben todas o porque no sé qué o porque no buscan y se pierden conocimientos que ya están (...). Y para nosotros también son súper importante son las vertientes externas, nosotros no tenemos ninguna papa espectacular, nosotros vamos recogiendo las ramitas para ir armando un bosque de a poco y, en esa medida, el encuentro con los maestros es súper interesante, vitalizador, inspirador”. (DDP)

“Una de las cosas que me gustaría mucho es que se pudiera provocar, a través de esta, que tenemos de hacer estos encuentros, provocar el encontrarnos a hablar de teatro, con la gente que está, con la que no está, incluso con los que no estamos de acuerdo, a

debatir, a discutir, a conversar, eso me gustaría provocarlo, si esta entrevista con la otra gente que tú tuviste sería maravilloso, que nos pudiéramos encontrar en esas patas". (LT)

Desde la cultura y la política

Otro deseo es aquel relativo a la impronta propiamente cultural y política que contienen los grupos de teatro entrevistados, donde se hace referencia a la importancia de ampliar la mirada grupal a un enfoque latinoamericanista. Desde ahí, el teatro se enriquece, se intercambia, se provocan los cambios y transformaciones sociales facilitado por el instrumento teatral. Esta perspectiva rompe con aquellas miradas estereotipadas de un teatro singular, para abordarlo desde una mirada universal como lo fue la Comedia de Arte en su tiempo, una obra que logre sus propósitos de hacer disfrutar, reflexionar y ser entendida e interpretada por todos los que de ella participan, actores, público, etc.

"Lo único que yo diría en todos los trabajos que se hagan dejemos de hablar de la patria y empecemos a hablar de la patria latinoamericana, porque si no nos unimos nos van a comer, y, si los artistas que somos los que no tenemos fronteras nos cerramos, vamos a morir. Es como lo que Gabriela Mistral le decía a Neruda con sus primeros poemas de amor, le decía no son buenos, porque para que sea bueno tiene que ser universal, tiene que servirle a todo el mundo y es lo que tiene que pasar con el Teatro latinoamericano. (...) cuando fuimos a Buenos Aires a dar la guerra de la sopa, los porteños la vieron de una forma increíble, nosotros no hacemos foros y ellos iban al camarín a buscarnos para hacer foros, ellos trasladaban eso a la crisis que tuvieron en el 2002, y yo estoy segura que si la diéramos donde fuera sería diferente y es una obra chilena, escrita por un dramaturgo chileno". (ER)

Desde la gestión

Finalmente, aparece el elemento más pragmático abordando una perspectiva más instrumental del futuro cercano, aquel que instala la preocupación del qué hacer práctico que mantenga al grupo con vida y mueva al grupo a la acción concreta. Aunque no deja de ser un elemento importante, se queda en el nivel productivo del oficio.

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, Roberto - Ferro, Fabiola** (2001) "Culturas y Estéticas contemporáneas", Aique Polimodal.
- Barba, Eugenio** (1998) "La Canoa de Papel". Editorial Catálogos, Bs As.
- Barbero, Jesús Martín** (1987) "De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía", G. Gili, México.
- Barbero, Jesús Martín** (1987) "Industria cultural: capitalismo y legitimación. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía", Gustavo Gili, Barcelona.
- Baró, Ignacio Martín** (1996) "Sistema, grupo y poder", Psicología Social desde Centroamérica (II) Textos universitarios. Edición: 3a. ed. San Salvador.
- Benavides, Leopoldo - Sánchez, Daniela** (1982) "Instituciones y organización poblacional, 1973-1981". Material de discusión programa FLACSO, Santiago de Chile N° 37, pág. 55.
- Benjamin, Walter** (1999) "Tentativas sobre Brecht", Ed. Taurus, Buenos Aires.
- Bert, Bruno** (2000) "La raza, el lenguaje y la cultura". Revista Conjunto N° 116, La Habana, Cuba.
- Boal, Augusto** (2004) "El arco iris del deseo", del teatro experimental a la terapia. Alba editorial, Barcelona.
- Boas, Franz** (1964) "La raza, el lenguaje y la cultura". En: Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural. Solar/Hachette, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre** (1990) "Sociología y Cultura". Grijalbo, México.
- Brook, Peter** (2001) "El espacio vacío", Península, España.
- Budnik, Miguel** (1984) "Los marginados". Revista HOY, fascículo N° 3, Santiago, s/f pág. 70.
- Campos Muñoz, Diego** (1985) "Teatro poblacional chileno (1978-1983)", Araucaria, Santiago, Chile.
- Cassirer, Ernest** (1979) "Antropología Filosófica". FCE, México.
- Chesney Lawrence, Luis** (2007) Facultad de humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela.
- Connor, Steven** (2002) "Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad". Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- Davidson, Alastair** (1969) "Antonio Gramsci: The Man, His Ideas". Sidney: Australian Left Review.
- De Certeau, Michel** (2000) "La invención de lo cotidiano", Universidad iberoamericana, México.
- Duvignaud, Jean** (1963) "Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas". FCE, México
- Eco, Umberto** (1968) Apocalípticos e integrados", Introducción, Editorial Lumen.
- Espina, José** (1995) "J. L. Moreno, psicodrama: Nacimiento y desarrollo". Ed. Amaru España.
- Espinoza, Vicente** (1985) "Dinámicas de conflicto en los sectores populares urbanos". Documento de trabajo Sur, N° 51 pág. 74 y 75.
- Fabian, Johannes** (1983) "El tiempo y los otros; como la Antropología construye su objeto". Columbia University. New York.
- Figueroa, Leticia** (2007) "Hacia una sociología". Editorial Universidades, México.
- Feijóo, Clarisa** (2005) Artículo: "Enfoque comunitario, modernidad y posmodernidad: El Trabajo Social con la comunidad en tiempos de la Globalización". España.
- Foladori, Horacio** (2000) "El grupo operativo de formación". Universidad Bolivariana. Chile.
- Foucault, Michel** (1980) "Microfísica del poder". Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- García Canclini, Néstor** (1988) "Cultura transnacional y culturas populares", Ed. con R. Roncagliolo, Ipal, Lima.
- García Canclini, Néstor** (1990) "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad", Grijalbo, México.
- García Ferrando, M. - Ibáñez, J. - Alvira, F.** (2000) "El análisis de la realidad social; métodos y técnicas de investigación". Editorial Alianza. Madrid.
- Garreton, Manuel Antonio** (2004) "La calidad de la política en Chile", N° 42, Año 5, Colección Ideas, Fundación Chile 21.
- Geertz, Clifford** (1994) "Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas". Paidós Ibérica.
- Giddens, Antony** (1994) "La estructura de clases en las sociedades avanzadas", Alianza Editorial S.A Madrid.
- Ginner, Salvador** (1985) "Sociología". Editorial Nexos. Madrid.
- Gramsci, Antonio** (1940) "Los intelectuales y la organización de la cultura", Editorial Problemas, Buenos Aires.

- Grignon, C. - Passeron, J. C.** (1992) "Lo culto y lo popular", Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- Henríquez, R.** (2003) "El Teatro Itinerante bajo Pinochet. Un estudio de caso sobre políticas culturales en Chile (1978-1990)", Tesis de grado para optar al título de licenciado en Ciencias Políticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Hernández, R. - Fernández, C. - Baptista, P.** (1997) "Metodología de la Investigación", pág. 267. Mc Graw Hill, México.
- Hall, Stuart** (1984) "Historia popular y teoría socialista", Crítica, Barcelona, FCE, México.
- Hennion, Antoine** (1981) "Les Professionnels du Disque. Une sociologie des variétés", Paris, Editions A. M. Métailié.
- Hurtado, María de la luz** (1997) "Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90", en revista Apuntes N° 112, Primer semestre. Universidad Católica de Chile.
- Lipovetsky, Gilles** (2002) "Metamorfosis de la cultura liberal". Editorial Anagrama. Barcelona.
- Malinowski, Bronislaw** (1981) "Una teoría científica de la cultura". Edhasa.
- Martínez de Albeniz, Iñaki** (2001) "La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales". CEIC, Universidad del País Vasco.
- Mauss, Marcel** (1994) "Ensayo sobre el don, la forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas". Katz Editores. Buenos Aires.
- Méndez, M. - Torres, V.** (1997) "Mirando Al Dramaturgo desde el tendido de su obra: Acercamiento a Rodolfo Santana". Edición Carlos Eduardo Frías, Venezuela.
- Merton, Robert K.** (1968) "Teoría y estructura sociales". México. Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Montecinos, Sonia** (1996) "Madres y Huachos. Alegorías del Mestizaje Chileno". Editorial Sudamericana. 3a. Ed.
- Oliva, C. - Torres Monreal, F.** (1997) "Historia básica del arte escénico", Madrid.
- Poncio, Augusto** (1998) "La Revolución Bajtiniana; el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea". Editorial Cátedra, Madrid.
- Salazar Gabriel** (1990) "Chile historia y bajo pueblo". Revista Proposiciones, Ediciones SUR. Chile.
- Scheler, Max** (2000) "Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik". Editado por Manfred S. Frings. Bonn.
- Simmel, George** (2003) "Cuestiones fundamentales de sociología". Editorial Gedisa. Barcelona.
- Shaw, Marvin E.** (1980) "Dinámica de grupo. Psicología de la conducta de los pequeños grupos", Editorial Herder, Barcelona.
- Sherif, M. y Sherif, C.** (1975) "Psicología social". Ediciones Harla, México.
- Suárez Radillo, C.** (1972) "Lo social en el teatro latinoamericano contemporáneo", Equinoccio Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Venezuela.
- Taylor, Edward** (1865) "Investigaciones sobre la historia primitiva de la humanidad y sobre el desarrollo de la civilización". Ediciones AYUSO, México, 1976.
- Taylor, S. J. - Bogdan, R.** (1986) "Introducción a los métodos Cualitativos de Investigación". Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Tönnies, Ferdinand** (1947) "Comunidad y sociedad (1887)". Trad. de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires.
- Torres Guillen, Jaime** (2001) "Individuo, estructura y práctica social: tres debates en ciencias sociales". Espiral en estudios sobre estado y sociedad, Vol. XVIII No. 50.

Instituciones de investigación

- Cepal (1982)** "Modelo Económico Chileno, Estudio Económico de América Latina y El Caribe". 1982. Volumen I.
- Keneca (1987)** "Poética de la población marginal, el teatro poblacional chileno 1978-1985. Antología crítica". Muñoz - et al. Literature and human rights. Minneapolis. Centro de indagación y expresión cultural y artística.
- Consejo de la Cultura** (2009) "Política de fomento del teatro 2010-2015". Documento Consejo de la Cultura, pág. 12.